تلويحة البَدْء

تلويحة البَدْء

حين تصافح أعينكم هذ العدد الجديد من «عبقر» ستتوارى أعين خجلا منكم بسبب توقف صدور العدد خلال فترة انتخابات مجلس إدارة النادي، وما تبع ذلك من تغييرات وخطط جديدة طالت دوريات النادي، وحظيت «عبقر» بنصيب منها. ورافق ذلك اعتذار الأستاذ أحمد قران عن رئاسة تحريرها بسبب انشغاله المرحلي في عمله في القاهرة وأطروحة الدكتوراة التي يعكف عليها الآن. كل ذلك أدى إلى تأخر صدور «عبقر» إلى حين اختيار أعضاء تحرير يكملون المرحلة القادمة، واستكمال موادها، وإعادة النظر في ثوبها وشكلها الذي صعب على رئيسة تحرير «أنثى» مغرمة بالألوان وبجماليات الفن التشكلي، أن تصدر مجردة من «كليبات» شعرية تراقص حواسكم البصرية وأنتم تحلقون في فضاءات النص الشعري وآفاقه الفاتنة. وها هي «عبقر» ترفل خجلى بألوانها الزاهية لتتفتح مسام ذائقتكم الجمالية ، وتحتفي بكم في ديار عبقر.

لكن «عبقر» حافظت على الكثير من سمتها ووقارها الذي جللها منذ العدد الأول من صدورها وحتى فترة ازدهارها وتألقها على يد الشاعر أحمد قران.. ولم تغير جلدها وإن غيرت عطرها، لتزف إليكم على وجل! فلا عطر بعد عروس.

فشكراً بلا حدود وأزجيه لرئيس نادي جدة الأدبي الثقافي وأعضاء مجلس الإدارة الموقرين على ثقتهم الكريمة بي وبهيئة التحرير، وعلى

الدعم الكبير لـ «عبقر» لتستكمل رسالتها، وتخرج بحلة جديدة. ولعلها في الأعداد القادمة تحقق طموحاتنا وتطلعات قرائها الباذخين شعراً، وفكراً، وحساً جمالياً راقياً.

في هذا العدد ستجدون كل مالذ وطاب من مائدة الشعر العربي بكل أنواعه وتوجهاته. بدأنا زاوية «حبر جديد» للمواهب اليافعة، ونرحب بها من كل بلد عربي. وننوه بأن ترتيب أسماء شعراء النصوص الشعرية هو حسب الحروف الهجائية مع حفظ الألقاب وتراتبية الريادة. وأفردت المجلة ملفاً خاصاً بالشعر اليمني يحتوي على نصوص شعرية يمنية، ودراسات لنقاد وباحثين يمنيين، على أمل أن تتزين الأعداد المقبلة بملفات شعرية خاصة بكل وطن عربي. ويتابع معكم الشاعر والكاتب محمد خضر الغامدي بحسه الصحفي الركض خلف كل ما يتعلق بالشعر والشعراء من قضايا مرتبطة باقتناص اللحظة الشعرية. ونستهل الدراسات بإطلالة نقدية على ديوان الشاعر أحمد قران «لا تجرح الماء» للباحث السعودي ناصر الحميدي لعله يكشف لنا سر هذا الماء وما وراء جروحه النازفة. كما يحتفي العدد بالشاعر السعودي الكبير إبراهيم مفتاح في لقاء مختلف بنكهة شعرية آسرة يحاوره فيه الشاعر عبدالعزيز الشريف. ولكم أن تتخيلوا حواراً صحفياً بين شاعرين!

وعلى ذات الضفاف السعودية ننصب خيمتنا فوق رمال الشاعر محمد الثبيتي الساحرة الموغلة في الغموض والجمال لنقرأ معاً ما سرده الثبيتي عن أيقونة الرمل في دراسة للكاتب السعودي محمد الراشدي.

ويطوف بنا الشاعر الدكتور أحمد الدمناني عوالم الدهشة عند عدد من الشاعرات العربيات اللاتي يحلقن كفراشات في أرجاء مختلفة

الأزهار والألوان في وطننا العربي الكبير. وتظل فتنة الدهشة الطفولية تسكن مخيلة الأنثى الشاعرة، تدفعها طوعاً لجنون اللحظة الشاعرة وتفجر خصوبتها.

ويحظى هذا العدد بمشاركة الناقد والإعلامي المصري الدكتور علي حوم، بدراسة يقارب فيها بين التقنيات السينمائية كالمونتاج بشتى أنواعه، والسيناريو، وبين التقنيات الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر موظفاً فيها ما اختزل في وعيه من تقنيات سينمائية وفنية، كنموذج لتأثر الشاعر المعاصر بالفنون البصرية الحديثة من سينما ومسرح وفن تشكيلي، ودليل على تكامل الفنون، وعدم تقوقع الشاعر العربي، ومرونة القصيدة العربية وقابليتها لمعانقة كل ما يضيف لجماليات الصورة الشعرية.

ومن تقنيات الفضاء الفني إلى تقنيات الفضاء الرقمي ينقلنا الناقد المصري الدكتوررشوكت نبيل المصري في دراسة عن تأثر النص الشعري بالثورة الرقمية، متسائلاً فيها عن التأثير الذي طال النص الشعري في عصر الإنترنت وعن إمكانية تربع القصيدة العربية على عرش الفضاء السيبراني.

لكننا لم نبحر بعيداً عن شواطئ تراثنا الشعري الخالد، واخترنا أن نرسو بكم أخيراً على ضفاف قوافي أبي تمام، وميمية ابن الرومي في دراستين للناقدين د. أحمد راشد من مصر، ود. محمد مسالتي من الجزائر. وهنا يطيب لنا توديعكم لنغفو مطمئنين بين تمائم الأوراق القديمة التي تحرس شعرنا العربي الأصيل لتظللنا خمائله الخالدة ونحن نتنقل بين الفضاءات والعصور.

فاطمة إلياس

أسـئلة اللحـظة الشعرية الراهنة

محمد خضر (السعودية)

أسئلة اللحظة الشعرية الراهنة

محمد خضر(*)

ما الذي تبقى للشاعر اليوم ؟ وأي مناخات وفضاءات يمكنه أن يعبُر بقصيدته إليها، شاعر اليوم الذي يشهد هذا المتغير والمتحول السريع أمامه بدءاً بوسائل الاتصال والتنكولوجيا الحديثة ومروراً بمواقع الإنترنت الاجتماعية السريعة، وقبل ذلك ما تشهده الصورة الفوتغرافية وشاشات التلفزيون والفيلم القصير وقبله السينما بكل تصنيفاتها والبطاقات وما حولنا من المشاهد والفنون البصرية والأدائية والمفاهيمية، واللحظة الراهنة المليئة بالآني واليومي، هل أخذت هذه القنوات بمختلف تأثيراتها على الشاعر الكثير من قصيدته ؟ - وهو الذي كان إلى زمن قريب يعتد بكونه ضمير الناس وصحيفتهم ولديه آخر مايمكن أن يكوّن صوتهم الجمعي على سبيل المثال. بل هل استوعب شاعر اليوم هذا المتغير ولربما هذه الأزمة ؟ أم أنه لايزال على رهان اللغة والتجريب والجمالي والإلهامي وما تفرضه الموهبة والدرس الشعري ؟ هل هي لحظة جديدة وآن للشعر أن يمضي نحوها بعيداً عن حسابات الشعراء ومايتشكل في أذهانهم من صور نمطية؟ أم بات الشاعر يخشى الخطوة الأولى دائماً تحت ذريعة

(*) عضو هيئة تحرير «عبقر».

المتعارف والسائد وهيبة الشعر نفسه؟ أقول هذا وأنا أدرك أن لكل شاعر حالته الخاصة، عوالمه وفضاءاته ولغته وطريقته، ولكني لا أستطيع أن أغفل عن أهمية بحثه الدؤوب عن خلاصه الذي قد يصل به إلى التوقف في أفضل الحالات وأكثرها أثراً، ولا أستطيع كذلك تصور ماقد يصل إليه الشعر مع هذه المعطيات مع شاعر لايزال في لذة إرثه الكبير الممتد منذ «هل غادر الشعراء من متردم» حتى تلك القصائد التي عاشت في وجدان الإنسانية زمناً بعيداً، ولا أستطيع أن أتصور شيئاً أيضاً مع الشاعر الذي استوعب كل هذا وبقيت أمامه فرصة تقويض الصورة وإخراجها من إطارها المزخرف.. لن تحدد هذه الجولة مع الشعراء سؤالاً محدداً، ولا جهة معينة، بل نحاول أن نجمع هنا مجموعة من تصورات الشعراء أنفسهم حول الشعر، مستقبله وقضاياه المختلفة والراهنة خصوصاً، والتي اقتبست من مجموعة حوارات لم تنشر سوى في ملتقى مدد قبل أعوام، يقول الشاعر أحمد السلامي وهو شاعر يمني استطاع أن يقدم تجربة مهمة ومغايرة في العقد الأخير: لا شك أن مختلف الفنون الإنسانية تتأثر بالتحولات الزمنية، فتتبدل آلياتها التعبيرية وتتطور قوانينها الداخلية، كما تتغير وظائفها، لكنها لا تفقد أهميتها، وسيظل فن الشعر يستمد شروط بقائه من حتمية الوجود الإنساني ومن استمرار حاجة الإنسان الدائمة للتعبير عن ذاته بكل عذاباتها ومسراتها الفردية والجماعية.

والشعر كجوهر، لم ولن يفقد أهميته، بل إنه أصبح يمتلك إلى جانب اللغة أشكالاً أخرى تلبّسها وتلبّسته.. ها هو يتسلل إلى السينما، إلى اللوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية، إلى القصة والرواية، ويتبازغ حتى في اليوميات والخواطر التي يكتبها المدونون البسطاء في نوافذهم الشخصية على الإنترنت.

وبتعدد قوالب الإبداع، إلى جانب ظهور وسائل الإعلام المختلفة، يمكن القول بتبدل وظيفة الشعر ومغادرته لوظيفته الشمولية التي كانت تتجسد في مقولة (الشعر ديوان العرب) إذ لم تعد القصيدة اليوم معنية بالتأريخ للهزائم والانتصارات الجماعية، بل أصبحت معنية بهزيمة الذات وعزلتها وسط الضجيج المتعدد في هذا العالم الذي يتطور باتجاه تدمير كل ماله صلة بكينونة الإنسان، هذا الكائن الذي لا يستطيع العيش دون أن تحركه طاقة الحب وجنون الشعر مادام يتنفس ويتأمل ما حوله وما بداخله من حدائق ومعارك.

التحولات التي فرضت نفسها على الشعر لم تحدث فجأة، ولا بقرار اتخذه مجموعة من النقاد والمنظرين، لأن المبدع/ الإبداع - كما يقال - سابق على الناقد، وبالتالي فإن بعض القصائد التي تكتب اليوم لمخاطبة عاطفة الجماهير، تجعل الناقد يحيلها تلقائيا لمرحلة شعرية سابقة، لأنه يعي المحطات التي سلكها الشعر وصولاً إلى أفقه الجديد، هذا الأفق لا يرتكز على تجاهل القارئ والجمهور كمؤشر لتطوره، بل يسعى لخلق جمهوره الخاص، ويرتكز على الالتفات إلى النص الشعري وإلى ذات الشاعر الذي انشغل أسلافه بالقضايا الكبرى وبالتصفيق وبعطايا الخلفاء والأمراء، ولم يعد بمقدوره اليوم تمثيل دور المهرج أو (الدوشان/ المداح) رغم أن البنية الاجتماعية والثقافية العربية ما تزال تحتفظ بمثل هذه الوظيفة إلى يومنا، ..

ويقول الشاعر علي المقري في حوار آخر عن لحظة الكتابة الجديدة ولحظته الخاصة وفلسفته كشاعر أخذ على عاتقه من زمن الكتابة بلغة حديثة وجديدة:

لحظة الكتابة لدي هي محاولة لممارسة الحرية في الكتابة، في الكتابة فقط، وهي لحظة تسبقها رغبة في التحرر من كل شي، التحرر من كل ما هو حاجز ومعيق ورقيب.

قبل الكتابة أجدني أولا في حال يمكن تسميته بالهاجس الشعري، حيث تتولد في البال كلمات وأفكار ووجوه وأمكنة وأشياء في هيئة مختلفة، هي التي عادة ما توصف بالهيئة الشعرية أو الشكل الشعري.

قد يتولّد هذا الهاجس الشعري في البال فجأة وبدون مقدمات. وقد يكون نتيجة استذكار لحظة أو مشهد، أو عبارة، أو صورة، أو موسيقى. وقد يكون قراءة لمشهد معاش في اللحظة نفسها.وقد يكون المشهد المعاش هو الباعث للصور والكلمات الاستذكارية في البال.

لا يتولد الهاجس الشعري في مكان محدد، فقد يبدأ وأنا أمشي في شارع مزدحم، أو خال من المارة،في غرفة صاخبة أو هادئة. ويكون الهاجس أكثر حميمية إذا ما ترافق مع الوحدة والصمت في غرفة معتمة.

ولا يتحول الهاجس الشعري إلى شكل مكتوب، في أكثر الأحيان، إلاّ إذا توفرت له فرصة في زحام الحياة. فأحياناً يتولّد الهاجس في البال ويذهب كما جاء وأحياناً يتراكم حتى يصبح له هيئة مكتوبة.

لهذا قد أتجاهل، في أحايين، هذا الهاجس وأهمله. وقد آخذ ورقة أو قصاصة وأجلس لكتابته سواء على رصيف شارع أو في مقهى. أو في سيارة عابرة.

وأحياناً يتغلّب الهاجس على النوم فأقوم لأتحسس بعض القصاصات الورقية، ثم أجلس أكتب عليها في الظلام، بدون أي ضوء، حتى أنتهي.

فاطمة ناعوت الشاعرة المصرية تقول عن الحياة اليوم والشعر:

الحياة زاخرة بالشعر من حولنا. ليس الشعر هو ما يكتبه الشعراء وحسب، الشعرُ موجودٌ حولنا في كل بقعة. فكما أن بسمة الطفل شعرٌ والزهرة الجميلة شعرٌ فإن البركان كذلك بحممه وويلاته شعرٌ، ولسان النار شعر، والطلل والخرائب شعر. تأمّلْ وهجَ النار لترى الجمال والقبح سويا في تواشج عجيب. شكل النار من أبدع ما خلق الله، ومع ذلك هي نذير موت وعقاب أبدي. مفارقة. هنا شعر. وتقول : الشعر والفن بوجه عام هو لَعِب. لعب مع الوجود وعبث به. واللعب في جوهره الأساس لون من الظهور والتخفي، Hide and Seek. والشعر الواضح الذي يقول كل شيء بظني الخاص هو لون من الفجاجة المبذولة. الفن جمال، ومن مفردات الجمال احترام الآخر، واحترام الآخر مبنيٌّ على الثقة فيه وفي قدراته. أنا أحترم قارئي وأقدره كثيراً، ومن ثم أعلم أن بوسعه اللعب معي وبين سطوري لاستنطاق مناطق الصمت عندي وكشف ما لم أقله، لأنني أعرف أنه سيكتب، في مناطق اختفائي وصمتي، أجمل مما سأكتب أنا.

وعن الجديد ورهان الشعر تقول عن تجربتها :

لا أظن أنني أراهن على أن «أضيف» لساحة الشعر جديدا. ولا أظن أن من أضافوا إلى التاريخ بالفعل كانوا يراهنون على ذلك في بداية طريقهم. هم فعلوا ذلك لأنهم أخلصوا لأسطورتهم الذاتية كما يقول باولو كويليو في السيميائي. لكنني أراهن على ما هو أهم. على بناء ذاتي. الشعر يعطيني أكثر مما أعطيه. يعطيني سلاما وتصالحا مع الوجود ومع النفس. ومقدرة أكبر على فتح مخروط رؤيتي لرسم مسطح أوسع من التأمل.

كما يقول الشاعر السعودي سعود السويداء :

كنت دائماً أردد أن على الشعر أن يستوعب الكثير من الشك (الشك في الشعر تحديدا) كي تتقبله ذائقتي. لكن هذا السؤال يقول الفكرة بطريقة أكثر جمالاً.

أتذكر قولا لبيسوا عن أحد أقنعته يقول فيه إنه «من غياب الشعر يصنع شعراً». أنا أيضاً أحن إلى الأيام التي كان فيها الشعر «تحفة عروضية» أو «صورة فنية». وسأقسم الشعراء إلى قسمين : شعراء مقيمون، يشبهون بائع الحارة في البقالة الذي يقيم معه السكان علاقة دائمة. تنتهي بموته عادة. وشعراء رحالة، يستكشفون تخوم قطب الشعر المتجمد.

ويرى الشاعر سعدي يوسف أن الشعر، باعتباره فناً، متّصلٌ بالفنون الأخرى: المسرح، الرسم، الموسيقى، السينما. الفوتوغرافيا يدخل في القيمة المشتركة للصورة بين الفنين. وهو تدريبٌ لحاسة البصر لدى الشاعر.

كما يعقب نحن أمّـةٌ تُدفَعُ، منذ عقود، خارج التاريخ والفاعلية، في الثقافة والاقتصاد والسياسة، وأي نشاط لابد له من أن يقع تحت هذه الوطأة. الشعر العربي الآن، مثل شعر الفترة المظلمة، فقد الصلةَ بالحياة، إلاّ في الندرة.

ويقول سعدي يوسف: إن الشاعر يحقق حرية وينتج شعرية مغايرة وهذا لا يمكن إلا إذا اشترط علي نفسه عدم التقيد بمفاهيم مسبقة، والنثر هو عدم التقيد بمفاهيم قصيدة التفعيلة الواحدة، أو نظام العروض الخليلي، أو بمفاهيم شعريات سابقة، فالمفاهيم تتغير وتختلف، وتغير المفاهيم واختلافها يستدعي تراكماً في النتاج الإبداعي، تراكماً مختلفاً عما قبله، هذا التراكم المختلف عما قبله والذي سوف تشكل

نتائجه في النهاية حركة نصوص جديدة، وبالتأكيد هذا النتاج وهذه الحركة للنصوص الجديدة سوف تغير في المفاهيم السابقة عن الشعرية، لكن المنطلق هنا هو منطلق التغيير الذي يستدعي أساسا التجريب حتي لو أخذ التجريب وضع الحمي، أنا مع كل تجريب، مع كل ارتياد لمختلف الأشكال، لمختلف الأساليب، لابتداع أساليب أخري، لأن الشعب هو فن بذاته هو نتاج حرية، ومنطلق حرية، وغايته حرية، في النهاية الحرية لا يمكن أن تقيده بشكل أو بأسلوب أو بمفاهيم أو بشعرية محددة. أنا مع كل الابتكارات التي يمكن أن يؤدي إليها هذا التجريب، مهما كان هذا التجريب هشا أحياناً أو غير ناضج أحياناً، ولكن الطريق الوحيد للابتكار هو التجريب. لماذا نعتبر تجارب الكيمياء في المختبر أو الفيزياء عملية مشروعة جداً وتؤدي إلي نتاج علمي جديد كله أفق؟

ويختم بقوله: الشعراء يبقى لهم ما يظلّ باقياً للفن : أن يجعلوا الحياةَ أكثر جمالاً وعدلاً وحريةً. العالم يعود الآن ليمسي غابةً للوحش، من هنا تأتي المهمّاتُ الكبرى للشاعر.

ويرى الشاعر العراقي عدنان الصايغ في رؤيته لمستقبل الشعر وكيف سيكون مآله: أتخيل أنه سيتجه إلى النص المفتوح.. لا أحد سيدوخ بالتجنيس، بالشكل، بالإيقاع، بالقافية.

وترى الشاعرة ظبية خميس أنه لاقلق على مستقبل الشعر، حيث تتساءل لماذا القلق على مستقبل الشعر؟!! الأمس كان له دائماً أهله وكذا الغد. علينا أن نعيش زمننا ومكنوننا. وإذا ترجم ذلك شعرا وفنا فهذا جميل، لا أرى قداسة فى الفنون عموماً ومنها الشعر.

وأعتقد أن مهمته أن يترجم ما لا طاقة لغيره به، وهو هكذا يكتبك وتكتبه دونما تصنيم له ولا ذود مبالغ فيه عنه، نحن فقط قيدناه بالبحور والأغراض والنموذج الكامل بينما يستطيع الشعر أن يكون كما يريد حكيماً مدركاً ومجنوناً لا يعقل، ووقحاً لا نموذجاً نهائياً ولا قداسة، ومثله كالإنسان يكتشف صوته وينمو ويموت ويولد مختلفاً من جديد. والحياة ياه الحياة كل ذرة فيها شعر قليله نلحظه وأكثره يمر دون أن نبصره.

أُمُّ الشَّقَــا

إبراهيم طالع الألمعي(*)

لَوْ كُنْتُ مُخْتَرِعاً عَصْرَ النُّبُوّاتِ
أَوْ صَـاعِـداً سُـلَّـماً فـوقَ الـسَّـماواتِ
ما كُنْتُ أَبْـدَعْـتُ أُمّـا مِثْلَها وَلَمّا
أَكْـمَـلْـتُ مِـنْ ثَـغْـرِهـا أَسْـفَـارَ آيـاتـي
في صَـدْرِهـا كَـوْثَـرٌ للهِ أَسْكَرَني
حَـتّـى سَـكَـبْـتُ عَـلَـى الأَعْـنَـابِ جَـنّـاتِـي
غَنَّتْ لنا أَرَبـاً والفَقْرُ يَعْصِرُها
كـأَنَّـهَـا سَـخِـرَتْ مـن كـلِّ مُـقْـتَـاتِ!
قـالَ: سـآوِي إلى جِذْعٍ يُعَاصِمُنِي
وأَنْـبَـتَـتْ هـائِـمـاً مِـنْ صُـلْـبِ هَـامَـاتِ

* * *

(*) السعودية.

كَمْ دَمْعَةٍ صَرَخَتْ يا خَيْرَ حَانِيَةٍ
حَتَّى أضاءَ بها دَرْبِي وَمِيقَاتِي
لاَ أَمَّ لي يَوْمَها أنْ كُنْتُ مُشْعِلَها
أوْ لمْ أكُنْ بَعْدَها حَطَّابَ دَمْعَاتِ
أوْ أَبْتَغِي دُونَها دِينَا ولا نِحَلاً
ولا أُعاقِرُ شَيئاً من هِدَاياتي
العِيدُ يوْمَ أتَى لا يَسْتَحي ولآنا
أرى بكِ الدّهْرَ عِيداً كُلَّ أوْقَاتِي!
وَسَوْفَ تبْقِينَ عيراً لَيْسَ يَذْكُرُهُ
إلاّ مَن ابْتَلَّ شِعْراً مِنْ غَوايَاتِيَ

* * *

يا هَبّة مِنْ رياح اللهِ تَسْكُنُنا
ما كانَ أحْوَجَنا فِي يَوْمِكِ الآتِ!
مَشَيْتِ فِي الأَرْض تقْتَاتين أوْردَتي
لَوْ يَنْطِقُ الخَطْوُ أغْرَانِي بسَوْءاتِي
يا أمّ مَنْ شاغَلَتْهُ البيْضُ عَنْ يَدِها
أسْتَغْفِرُ الشِّعْرَ مِنْ إثْمٍ وَزَلاّتِ

أوْقَدْتِ فِي شاعري دُنيا الغِنَاءِ فما
زالَــتْ مَــزامِــيرهُ شَــدْواً وأنّــاتِ
وَالبِيْضُ يُغْوينَ مِنِّي ماعدا قَدَما
أغْـنَـى أقـبِّـلُـهُ فِي عُـمْـرِكِ الـعَـاتِـي

فانتازيا

أحمد مصطفى سعيد(*)

1

يفوح منهاالعشق

يفوح منه الحقد

محال أن يجمعهما

سقف واحد

2

إلى أين يفضى

سرداب عينك

إلى هلاك

أم إلى جنة عرضها

(*) مصر.

الأرض والسماوات

3

حفيدى

تمضى ليلى

ألف ليلى تجيء

فلا تشك للقمر خيبتك

جنتك أن تظل

وحيداً

4

كحورية تتمايل عشقاً

مهدها السحاب

الجفن ملاك يحرس الرؤى

أن تغيب والذراعان يضفران

دبيب النشوى

وإذا التفت الساق

ترقص جدران الغرفة

على موسيقى الاشتهاء

5

قالت الحمد لله

الوسائد

بكماء

6

أمن نبات الحزن

خرج الناي ؟!

7

خيراً فعلت الصحف السيارة

فالولد المسروقة أحلامه

مل الكلمات المتقاطعة

والنوم مازال يراوغ

والولد يهادن

استبشر خيراً

ما إن رأى السودوكو

قطع الوقت يلهث

وراء الأرقام الناقصة

الراقصة الدوارة

حاشية (الولد يعلم جيدا لن يفلح فى الحل فالولد مصر أن يعيش أيامه بالقلب الحامل نواره

8

أحدثه عن جيفارا
يحدثنى عن هيفاء
أحدثه عن ناصر
يحدثنى عن نجلاء
أفٍّ إلى هذا الحد
طمس هذا الغثاء
وحي الأنبياء
أفٍّ إلى هذا الحد
تغيرت الأذواق

9

ياه
كل هذا الحزن
والموناليزا تبتسم

10

لا سيزيف عندنا

فمن سيزحزح

صخرة الخيبة

عن باب النهار

11

وحدها حبوب منع الحمل

القادرة على المجيء

بالسلام

12

صلاح الدين

يتصبب عرقا

مازال يخطئ فى ترتيب

البازيل المرسوم على صورة وطن

فترحم على

ح

ط

ى

لأركانة أن تُمسَّد أعضاء العالم

أحمد بلحاج آية وارهام(*)

ضَوْءُ دَمِي
مِنْ لَيْلِكَ أَقْوَى
صَوْتُ النَّخِيلِ
مِنْ خَطْوِكَ أَعْلَى،
أَنَا الْبَهْجَةُ
مِنْ سُرَّتِي يُشْرِقُ الْكَوْنُ.
غَسَمًا تَكْرَعُ
وَرَاكُونًا تَتَقَوَّسُ
مُثْخَنًا بِالإِحَنْ
كَمَا لَوْ أَنَّكَ مِنْ سَدِيمٍ رَضَعْتَ

(*) المغرب.

مَا يَكْفِي لِإِبَادَةِ الْأَحْلَامِ
الْمُزْهِرَةِ عَلَى الْأَرْضِ.

***

يَدِي تَذْبَحُ فِخَاخَكَ
وَحَدْسِي يُشَبْرِقُ حِبَالَكَ،
رَأَيْتُكَ غِسْلِينًا يَتَضَوَّرُ حُمَمًا
رَأَيْتُكَ سَرِيرَةً تَتَضَوَّأُ دَمًا
وَتُصَلِّي فِي الْجَحِيمْ.
رُبَّمَا أَقْرَأَكَ الْوَهْمُ شَجَرَةً
طَلْعُهَا الْحَيَاهْ
رُبَّمَا عَلَّمَكَ اُصْطِيَادَهَا
بِجِرَابِ النَّارْ،
لَكَ أَنْ تَتَنَفَّسَ عَمًى ... وَتَغُوصَ
وَلِي أَنْ أَتَنَفَّسَ نُورًا... وَأَعْلُو
وَلِـ «أَرْكَانَة» أَنْ تُمَسِّدَ أَعْضَاءَ الْعَالَمِ
بِزَيْتِ حِكْمَتِهَا،
كَانَتْ تَشِعُّ مِنْهُ سُورْبُونِي

زَيْتٌ يَرْفَعُهَا شُرْفَةً

تَشْتَارُ فِيهَا الطُّيُورُ عَسَلَ الْكَلَامِ الْأَوَّلْ.

***

شُرْفَةٌ فِيهَا شَرِبَ أَدُونِيسْ

قَهْوَةً مِنْ إِبْرِيقِ الْكُتُبِيَّةِ الْأُسْطُورِي

وَقَطَفَ سَعْدِي عُنْقُودًا مِنْ دَالِيَّاتِ الْمَسَاءْ.

أَتَلَمَّظُ

لُؤْلُؤَةً

عَلَّقَهَا ذَاتَ رُوَاءٍ فِي أُذُنِي

أَخِي حَسَبُ الشَّيْخِ جَعْفَرْ:

(هِرْمِيسُ عَصَرَ النُّجُومْ

بَحْثًا عَنْ قَطْرَةِ الْمَعْنَى

وَهَذِهِ الْكُتُبِيَّةُ نَهَلَتْ جَوْهَرَهُ

كُلُّ مَنْ يَرَاهَا تَشْتَعِلُ فِيهِ حَضَارَةُ الْمَعْنَى).

***

فِي الـ Agora الَّتِي تُضِيئُهَا أَصْوَاتُ أَرْبَعِ مَآذِنَ

كَمَا تُضِيءُ النَّوَارِسُ جَسَدَ الْبَحْرْ

كُنْتُ أَنَا وَحَسَبُ الشّيْخِ نَمْشِي
نَقْضُمُ عُشْبَ الْفَرَحْ
كَمَا طِفْلَانِ مِنْ رُوحِ الْبَرَاءَهْ،
كَانَ يُغَافِلُنِي
وَ يَنْحَنِي
هَمَسْتُ لَهُ :
- لِمَ تَنْحَنِي؟ قَدْ يُنَظِّفُ أَحَدُهُمْ جُيُوبَكَ!
- إِنِّي أَلْتَقِطُ رَغِيفَ الْحَكَايَا السّاخِنِ
مِنْ شُقُوقِ الضّجِيجْ
قَبْلَ أَنْ تَسْرِقَهُ الآذانْ،
سَوْفَ أُدَفّيءُ بِهِ الْجِهَاتِ
الّتِي لَمْ تُدَفّئْهَا «الدِّيكَامِيرُونْ»
حِينَ أَعْبُرُ جُسُورَ الْغُيُومْ.

***

كَانَ مِسْكُ اللَّيْلِ يَلْبَسُ المَكَانْ

فَإِذَا الّذِينَ شَعَرُواْ

يَمْتَطُونَ «PEGASUS»

وَإِذَا بِأَرْكَانَةَ

تُزَغْرِدُ أَغْصَانُهَا،

قُلْتُ: هَلْ لِي بِقَهْوَةٍ تَحتَ هَذِهِ الزَّغَارِيدْ ؟

بِيَدٍ تَتَلَأْلأُ غِبْطَهْ

مَلأَتِ الفِنْجَانْ

وَابْتَسَمَتْ

وَكَأَنَّهَا تُبَسْتِنُ الفَضَاءْ.

مراكش 2/مايو 2011

الطريــق بلا ســماء

ميلاد ديب(*)

الطريق الذي لا يظهر معنى رشاقتك ،فلن يقود إلى شيء .! الطريق الفائض، حجم المعنى الزائد .

كل صباح تسيل أفكاره مع الدم، وفتات الخطوات .

كل صباح أحاول أن أرقع جلده ببعض لحمي ، وأحاول أن أخيطه بدموعي ... لكن الهاوية التي فيه لا تصلح لروحي ...

روحي تمشي في اتجاه آخر .... فتحلق بلا هدف. الطريق الذي بلا سماء يشهر عتمته.

كل صباح أمشي في نفس الطريق .. إلى مدرستي . ولا أصل. كان عليّ، أن أفكر بالوطن وبتلك الكذبة المجيدة.. حتى أصدق الضوء والشجر والعصافير والبشر والحجر.

صديقتي التي بجانبي تحك أظافرها بيدي، وتخبرني أنها ورثت أنوثتها من لحم شريف. مشيناً طويلاً... هسيس روحها يطاول الأنين... وكل القذائف التي نبتت حولنا، لم تسقطها في قلبي.

(*) سوريا.

غدا سأقدم نفسي إليها، وأخبرها بالوطن الذي ينام واقفا في جرحي، علها تقضمه بأسنانها الفاحمة من شرب قصائدي ودمي الفاسد.

ما المانع إن أكلت شيئا أحبه. ليكن الموت أقل والقبلة أكثر . لتكن أكثر مما كانت.

كل صباح يتعرّق الطريق من خطواتي ، ويتشقق لحمه.. ماذا أفعل بكل امتداده الشائع . قد أجعله يتدلى على كتفي، مثل ذراع متفسخة . وأقول للمارة : هذا الآخر استعمر اللحظة التي أسكنها، فلم يعرف من أن .

مرارا قلت لصديقتي ، لنذهب في طريق آخر، لكنها كانت تزرع لسانها في أذني، لتفتح طريقاً يشبه ذلك الطريق الذي أدنسه بقلبي .

المشكلة أن لا أحد يعترف بوجود طريق أمشي عليه.. والمشكلة الأكبر أن لا أحد يعترف بي.

اللعنة سأهشم نفسي أمامهم، وسأدبغ حلمي بالدم ، كي يلاحظوا كم كنت عاشقا.بالتأكيد سأمشي بزلزلة ثكلى ، وسأنحني للشجر وللشهداء العابرين.. سأنكس قلبي أمام العلم الكبير المرفوع على عمود الكهرباء، وأنشد حماة الديار عليكم سلام.

كل يوم أمرّ في نفس المكان.. لكن لا أحد يلمس ظلي الساخن هناك، ولا أحد يسمع الوطن في صوتي، لا أحد يرى سوى القمامة، وتلك الجثة المتطاولة والمتطاولة بعيدا، بعيدا إلى آخر الدهر .

2012/5/25

إطلالة

شعرية العتبات النصية في ديوان لا تجرح الماء لأحمد قران الزهراني



ناصر الحميدي
باحث السعودية

شعرية العتبات النصية
في ديوان لا تجرح الماء لأحمد قران الزهراني

ناصر سليم الحميدي(*)

أسهمت مجموعة من العلماء المعاصرين في دراسة علم جديد أطلقوا عليه تسمية (علم العنوان) (TITROLOGIE) - وهو علم ذو استقلالية تامة - ونمثل لهم بجيرار جنيت (G. GENETTE)، وهنري متران (H. METTERAND)، ولوسيان جولدمان (L. GOLDMANN)، وشارل جريفل (CH. GRIVEL)، وروجر روفر (ROGER ROFER)، وليو هويك (LEO HOEK) الذي يُعرِّف العنوان بكونه:» مجموعة من الدلائل اللسانية [...] يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي، ومن أجل جذب الجمهور المقصود«(1). وقد ناشد لوسيان كولدمان الباحثين الغربيين إلى الاهتمام بالعتبات عامة، والعنوان خاصة.

(*) باحث سعودي.

وتعتبر دراسة (العتبات) SEUILS لجيرار جنيت أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات والعنوان معاً؛ لأنها تسترشد» بعلم السرد والمقاربة النصية في شكل مساءلة واستقصاء، وتفرض عنده نوعا من التحليل»[2].

ويعد ليو هويك المؤسس الفعلي لعلم العنوان؛ حيث درس العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي وسعة الاطلاع على اللسانيات والسيميوطيقا وتاريخ الكُتاب والكتابة. فقد رصد العنونة رصداً سيميوطيقيا،من خلال التركيز على بُناها ووظائفها ودلالاتها.

وقد نحا النقد العربي المعاصر في السنوات الأخيرة منحى نظيره الغربي،بإيلائه العتبات النصية ما تستحق من عناية، فصار يندرج» ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية. وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرًا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفاً عندما يميزها ويُعَيِّنُ طرائق اشتغالها»[3].

وقد اخترنا ديوان الشاعر السعودي المعاصر أحمد قران الزهراني الموسوم بـ (لاتجرح الماء)[4] أنموذجاً إجرائيا سنعمد من خلاله إلى دراسة العتبات النصية، من حيث صور تجليها وما تتخذه من أشكال جمالية، وما توحي به من أبعاد دلالية في آن خارج النص كما في داخله، باعتبار العلاقة العضوية بين العتبات الخارجية ونظيراتها الداخلية.

1 - العتبات الخارجية:

تشمل عدداً من العتبات الماثلة في الغلاف والمتعالقة مع بعضها البعض وإن بدت شكلياً متنافرة، فإنها متعاضدة في الحقيقة، من خلال ما يقوم بينها من علاقات تفاعل وتكامل في المستويين الجمالي والدلالي.

أ - عتبة الغلاف:

تكتسب عتبة الغلاف أهميتها من كونها دالاً بصرياً موازياً يكتنز بين تضاريسه الإشارية العديد من الإيحاءات السيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة.

ويشكل الغلاف نصاً ملحقاً مباشراً، وذلك من خلال إثارة انتباه المتلقي. فهو يمثل « علامة دالة باعتباره عتبة من عتبات النص ومدخلاً لقراءته، هذه العتبة تقود القارئَ إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النص»(5). وهو يسهم - كغيره من العتبات النصية- في توجيه المتلقي ورسم أفق انتظاره. وليس ثمة شك في أن الناشر يتحمل مسؤولية كبرى في جمالية إخراج هذا الغلاف/ العتبة؛ وإن كان هذا الاختيار قد يتم باتفاق بين الكاتب و الناشر.

ويُعدُّ الغلاف إحدى العتبات الأساسية في العمل الأدبي - وهو هنا الشعري - حيث يمثل مفتاحاً مهماً للعبور إلى داخل العمل الشعري، والتأشير إلى بعض خصائصه الفكرية منها والجمالية، لذلك يمثل الغلاف أول المؤشرات الدالة على هوية العمل الأدبي.

ورد الغلاف/اللوحة لديوان «لاتجرح الماء» في لون أزرق يوحي بزرقة البحر تتخلله صورتا يدين يخالطهما البياض، الأولى متجهة نحو الأسفل

فيما الثانية متجهة إلى الأعلى، وكأنهما تبحثان عن التماس دون أن تتماسا، شكل يوحي بسعي اليد العليا إلى الإمساك بنظيرتها السفلى، انتشالاً لها من غرق محدق بها أو محقق، لأن القاع يجسد الظلمة الموحية بالعدم؛ فيما يوحي السطح بطوق النجاة، ومن ثم الحياة.وهذا ما يؤشر إليه اللون الأبيض، علامة دالة على الصفاء؛ وفي الصفاء نقاء، وفي النقاء هواء يمثل إكسير الحياة؛ وبدونه تفقد الكينونة ديمومتها. وهو ما يتأكد بحضور عنصر الماء كذلك صنو الحياة.هي جدلية الحياة والموت، تدل عليها الكتابة فعلاً مقاوماً للفناء، ورمزاً دالاً على بقاء البيان بعد رحيل الإنسان، مما يجعل فعل الكتابة ذاك الفعل المشتق من الكيان، والدال على خلوده، فضلاً عن اقترانه بالطهارة، فتصير الكتابة طقساً تطهيرياً للذات في علاقتها بذاتها والآخر.

ويعلو هاتين اليدين العتبة اللوحة أربع عتبات أخرى تمثل روافد إغناء جمالي ودلالي لها، ومن ثم فهي مكملة لها وظيفياً، وإن تقصد الشاعر تنويع خطوطها وألوانها تنويعاً يوحي بتنوع النصوص الشعرية في الديوان؛ وأغراضها. فـ «الهدف الجمالي لهذه الخطوط يسبق الهدف المعرفي»(6).

2 - عتبة العنوان الخارجي:

يمثل العنوان عتبة أساسية في تحديد هوية الأثر الأدبي وتلقيه قراءة وفهماً وتأويلاً، فمن خلاله تتكشف معالم أساسية تنتج الدلالات العميقة لأي نص «.. مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر موسوم سيمولوجيا النص»(7). فيكون العنوان عنصراً بنيوياً يمنح النص هويته التي تفضي إلى تلقيه، حيث «يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم

ما غمض منه، إنه المحور الذي يتوالد و يتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة ...»[8]. ويشبه الناقد محمد مفتاح العنوان بمثابة الرأس للجسد. فهو الأساس الذي تبنى عليه، لأنه يختزل النص برمته ويقدم للقارئ من هذا المنطلق عنصر إثارة تحفز المتلقي لاقتحامه، فيكون بذلك اقتراح عقد، وباعتباره اقتراح اتصال[9].

وبناءً عليه يبني القارئ توقعه من خلال قراءته للعنوان و يدفعه إلى تحديد جنس النص و مضمونه اعتماداً على صياغته اللغوية وأبعاده الدلالية «... العنوان بناء على بنية تركيبه و عناصره المعجمية و الدلالية يمكن أن يفضي إلى تجنيس النص و إلى تحديد شكله و دلالته. و ترجع هذه الأهمية إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى..»[10]. فالعنوان يغدو إذن أول عنصر يثير انتباه القارئ.

يتوسط العنوان الغلاف الأمامي ويعتبر من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الأساسية. فهو أول عنصر يواجه القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي عامة والنص الشعري خاصة. فليس العنوان علامة إشهارية تقتصر وظيفتها على إغراء المتلقي فحسب» بل هو استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه، إن له طاقة توجيهية هائلة. فهو يجسد سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ إكراها أدبيا، ويمثل أيضا الجزء الدال على النص والرامي إلى إخضاعه لمرسل»[11].

ويقوم العنوان الخارجي بتقديم العمل الإبداعي والتعريف به وتوسيمه دلالة وبناء وتصوراً. إنه بمثابة بطاقة دعوة للنص مثلاً، حيث يمنح القارئ

مجموعة من الإشارات الضوئية حول مضمون هذا العمل أي أنه يصف العمل الأدبي ويعكسه كلياً أو جزئياً، أو قد لا يعكسه بطريقة مباشرة إذا كان العنوان يحمل أبعاداً رمزية وشحنات انزياحية ثرية. وهكذا فالعنونة الخارجية طقس من طقوس التسمية.

وردت صيغة العنوان «لا تجرح الماء» بخط سميك اختار له الشاعر أو الناشر أو كلاهما اللَّون الأبيض؛ ذاك اللَّون المتناسق مع اللَّون الذي تمثله لوحة الغلاف، ذلك أن زرقة الماء عندما تخترق تولِّد البياض. صيغة العنوان قائمة على الانزياح الدلالي، من خلال علاقة المفارقة بين فعل الجرح والماء، حيث عمد الشاعر إلى تشخيص هذا الأخير؛ لأن الجرح قرين الجسد لا الماء؛ وما ينتج عنه اللّون الأحمر لا الأبيض. وهذا ما يكسب الماء مفارقة دلالية لوناً وتشكيلاً وتأويلاً. صيغة العنوان وردت في أسلوب نهي عن إيلام الماء؛ يتوجه بها الشاعر إلى قارئه المفترض في مسعى توريط له، لكي يكون ذلك القارئ المنتج لا الشاهد. وهي صيغة تنفتح على أكثر من أفق قراءة وفهم وتأويل، حيث يتخذ الماء أكثر من صورة ليكتسب أكثر من دلالة. وهو عنوان متمنع عن القارئ من خلال طابع الغموض الذي يكتنفه والمتقصد من قبل الشاعر، لأن جماليه الخطاب الشعري في غموضه دون أن يدرك ذلك تخوم التعتيم.

2 - عتبة العنوان التجنيسي:

عمد الشاعر إلى إثبات عنوان تجنيسي تحت ذاك العنوان الرئيس، ورد بخط رقيق وبذات اللّون الأبيض؛وتمثله صيغة (شعر) التي تحدد جنس الإبداع الأدبي و هويته.وهو العنوان الثالث في مسيرته الشعرية بعد

باكورته الموسومة بـ (دماء الثلج)[12]، وديوانه الثاني -(بياض)[13]. صيغ عناوين تتفاوت في الظهور زمناً؛ لكي تلتقي إيحاءاً ودلالة. فـ (الثلج) في صيغة الديوان الأول يتحول إلى ماء في صيغة الديوان الثالث؛ فيما تمثل صيغة الديوان الثاني (بياض) الجامع المشترك بينهما، كذلك عبارة (دماء) في صيغة الديوان الأول تعاود الحضور في صيغة الديوان الثالث من خلال عبارة (لا تجرح). علائق قائمة على التشخيص الأدبي لعنصر الماء ثلجاً كان أو سائلاً، إلا أن عبارة (دماء) التي أضيفت إلى (الثلج) في الديوان الأول يحولها الشاعر إلى فعل نهي عن الدم،في هذا الديوان بدعوته إلى الامتناع عن جرح الماء. وهو تحول في الصياغة والموقف، أشّرت له صيغة الديوان الثاني (بياض) لوناً مفارقاً لحمرة الدماء.

3 - عتبة اسم المؤلف/ الشاعر:

يتصدر اسم المؤلف عتبتي العنوان الخارجي والعنوان التجنيسي في لوحة الغلاف، إذ جاء سابقاً لهما ومغايراً خطاً ولوناً. وهذا التموضع والتصدر يغاير الأماكن المخصصة لأسماء الشعراء والمؤلفين، والتي تأتي في الغالب تالية لعنوان الديوان. وهذه المغايرة في الخط واللون والمرتبة تحمل دلالة رغبة الشاعر في تأكيد الحضور في الوسط الشعري، والاحتفاء بأناه الشعري ومنجَزِه في ظل واقع نقدي وقرائي يقصي المبدع – أو يكاد – من دائرة اهتمامه لكي يركز على شعرية النص الشعري في شتى تجلياتها الجمالية منها والدلالية. وهنا تتكشف المقصدية من الحضور اللافت لاسم الشاعر في لوحة الغلاف، تكريساً لكينونته الوجودية إنساناً والأدبية شاعراً، ما يعززه اللون الأصفر، الذي يوحي بالإشراق، ومن ثم بالإشعاع. وهو ما تؤكده صفحة الغلاف الأخيرة التي تصدرها

اسم الشاعر. فالعنوان الخارجي يليه العنوان الاجناسي وعدد من الرؤى النقدية التي قاربت ديوانيه (دماء الثلج) وَ(بياض)، لنقاد من المشرق والمغرب العربي.

4 - العنوان الإشهاري:

يتجاوز هذا العنوان المستوى الفني إلى المستوى التجاري والإشهاري، فيؤشر إلى مكان إصدار المنتوج، والدار التي قامت بنشره وتوزيعه، مثبتة شعارها، وهي الكوكب رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان. ويندرج كل هذا ضمن حيثيات النشر و سوسيولوجيا التسويق والتوزيع.

2 - العتبات الداخلية:

إن العتبات النصية تتجاوز خارج العمل الأدبي إلى داخله، حيث يتوفر العمل الأدبي على عدد من العتبات التي تتعاضد مع بعضها البعض لتؤشر إلى عدد من خصائصه الفكرية والجمالية؛ ذلك أن العتبات بمثابة المفاتيح النصية التي يمنحنا كل منها جواز العبور إلى معالم النص.واستكشاف عدد من سماته الدالة.

وقد تعددت العتبات الداخلية في ديوان (لا تجرح الماء)، حيث تتمثل في ثلاث عتبات أساسية مترافدة مع بعضها البعض ومتنافذة، في سبيل تحقيق تكاملها الوظيفي جمالياً ودلالياً.

2-1 - عتبة التصدير:

عمد الشاعر إلى تصدير ديوانه بالصيغة التالية التي اتخذت شكل السطور الشعرية:

«لا شيء بعيداً إلا بقدر عجزنا

عن الوصول إليه ...

ولا شيء قريباً إن لم يكن مناله ممكناً»(14).

صيغة يتوجه بها الشاعر إلى قارئه المفترض المثقف والإنسان، يدعوه فيها إلى الفعل عنوانَ إرادة بدل العجز و الخنوع، ذلك أن الحياة لا تستمد معناها إلا من خلال ما ينجزه فيها الإنسان من فعل ينهض علامة دالة على كيانه، ومن ثم على وجوده، مما يفيد أن الحياة في تصور الشاعر هي كون لا استحالة، وفي ذلك دعوة إلى الإنسان كي يكون رائداً لا تابعاً، وطموحاً لا قانعاً، وصانعاً لوجوده. فلسفة حياة تمجد الفعل لتكشف عن رؤية متفائلة بقدرة الإنسان على نحت مصير أفضل له في المستقبل.

2-2 - **عتبة الإهـداء:**

تندرج هذه العتبة في إطار النص الملحق المباشر. وهذه العتبة لا تلزم كل النصوص، لكن وجودها له دلالة لا تقل عن أهمية العنوان، فيصبح الإهداء «... أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص...»(15). ويتخذ الإهداء سياقات متعددةً وصيغاً تختلف من كاتب لآخر حسب طبيعة المُهْدَى إليه. فيكون الإهداء - في الغالب - تكريماً للمتلقي واحتفاءً به، ومن ثم تعبيراً عما يحظى به المهدَى له من تقدير من قبل المؤلف/ الشاعر. وقد جاءت صيغة الإهداء تتوسط بياض الصفحة في تشكيل بصري للكتابة يوحي بالتشظي لا بالكلية، وبالفوضى لا بالنظام، وبالحركة لا بالثبات، مما يدل على حال الشاعر المأزومة ذاتاً فردية واجتماعية وإنسانية في واقع متهافت أفقد الإنسان الأصيل من قيمه في عالم متغير معولم.

وهو الواقع المعولم الذي حول النظام إلى فوضى والمعقول إلى لا معقول فغامت الرؤيا وغاب الأفق، وتفاقمت صور اغتراب الإنسان وبؤسه، داخل الوطن وقد تحولت الأوطان إلى مناف، وخارج الوطن، وقد تحولت المنافي إلى أوطان، عقب خسران الفرد رهاناته على الحياة بفعل خسران الأوطان رهاناتها على التاريخ. وهذا ما سعى الشاعر إلى صياغته في عتبة الإهداء بقوله:

«للغرباء في أوطانهم

كسرة خبز

قطرة ماء

رداء شفيف

وفضاء حرية!»(16)

هي الغربة في الوطن يعز فيها العيشِ الكريم في غياب الرغيف، والكساء وحتى الماء، فضلاً عن انغلاق كل أُفق حرية، مما يعمق صور معاناة الفرد ويضخم أشكال استلابه إرادةً ووجوداً ومصيراً. وهو ما يُفرغِ الكينونة من جوهرها القائم على الفعل الملحمي الضامن لديمومتها، بفعل وطأة أشكال القمع للإرادة والقهر للكيان.

3-2 - عتبة عناوين القصائد:

إن اللافت في عناوين القصائد ورودها شكلاً في أقصى يمين الصفحة على خلاف المعتاد في الدواوين الشعرية، مما يشكل مؤشراً دالاً على انخراط شاعرها في مذهبِ تجريبٍ في الكتابة الشعرية بأفق حداثي

يتوق إلى تحقيق المغايرة للسائد الشعري عبر الضرب في مسالك المغامرة، ولأن النص الحداثي الذي يكتبه الشاعر يميل إلى التكثيف والإيجاز، فقد شغل الفراغ مساحة بعد العنوان وفي نهاية الصفحات،كما تخلل الأسطر الشعرية. وهو الفراغ الذي لم يعد مظهراً عدمياً يوحي باللاجدوى وإنما صار شكل كتابة تكتسب بلاغتها من الكمون لا من التجلي، ومن الإسرار لا من الإعلان، ومن الممكن لا من الكائن، ذلك أن البياض هو النص الموازي لذاك النص الذي رسمه الشاعر مداداً، إلا أنه يبقى النص الأبلغ، لأنه يُطلب فلا يُدرك. فأجمل القصائد هي التي لم تدون بعد، وأجمل النصوص هي تلك التي تراوح في النفوس، وبذلك يشكل نص البياض علامة سيميائية بليغة بين الشاعر والمتلقي، إذ هو مساحة توحي بالفراغ قبل أن تكونه؛ وتنفتح على آفاق من الكتابة لا حدود لها، وعلى آفاق من التأويل بلا ضفاف. فهو الحرية المتاحة داخل النص، والمعطلة خارجه بفعل المنع»(17).

ووردت عناوين القصائد في صيغ متفاوتة شكلاً من حيث الطول والقصر، حيث جاء بعضها مفرداً، من مثل: القصيدة، وجسد ، وفصول، وعبث، وسنبلة. وبعضها الآخر مركباً، من مثل: وشاية الغربة، حمى النشوة، مرثية الجوع، حالة الحب، أحجية الصمت، وغيرها، كما وردت بعض الصيغ جملاً فعلية، من مثل: لاتجرح الماء، وبعضها الآخر جاء جملاً اسمية اتسمت ببعض الطول، من مثل: لعل الوقت لا يمضي بعيداً، وارتياب...يرتل أسئلة، وغيرها. صيغ عناوين تستمد حداثتها من امتناعها وانغلاقها على المتلقي، بسبب تقصد الشاعر تكثيف غموضها، من خلال استخدامه أنواعاً من المجاز والتشبيه والاستعارة، أسهمت

مجتمعة في تكثيف إيحاءاتها الدلالية، حيث تشخصت الأشياء المجردة والجامدة إذ تحولت إلى كائنات انزاحت عن التجريد لتلتبس بالمحسوس، وعن الجماد لتلتبِس بالحركة، من مثل: وشاية الغربة، وابتهالات الضوء، وضياء الروح، وأُحجية الصمت. وجميعها تستثير المتلقي فتحفزه على اكتناه الغامض من دلالاتها لما تتميز به من كثافة الإيحاء؛ فيتولد سؤال المتلقي عن كنهها، فيسهم بذلك في إنتاج دلالاتها الجديدة القائمة على الانزياح، وذلك بعد أن تحول من متلقٍ سلبي يتموضع خارج النص إلى متلق داخل النص، وعنصر تكويني يسهم في تشكيله الجمالي وأبعاده الدلالية.

وهي صيغ عناوين استهلها الشاعر بصيغة (القصيدة)، فاتحة قوله الشعري في هذا الديوان وختمت بصيغة (ارتيابٌ...يرتب الأسئلة)، مما يشي بأن القصيدة رحم تتناسل منه أسئلة الأنا الشاعر، في مختلف أبعادها الذاتية والمجتمعية والإنسانية، مما يكشف عن اتساع أفق الشاعر في تصور ماهية القصيدة والقول الشعري، حيث تظل القصيدة ذاك السؤال المتجدد والمتحول والمتغير، والذي يتجاوز حدود الأنا الذاتية الضيقة إلى الذات المجتمعية مساراً ومنها إلى الذات الإنسانية مدى. سؤال يُسائل فيه الشاعر القصيدة في مختلف إيحاءاتها الدلالية ذات الطبيعة الزئبقية، حيث تتمنع عن كل تعريف لتستوعب اللامتناهي من مقاربات التعريف، فتكون بذلك ملتقى كل ثنائيات الوجود: الفردي والإنساني، المادي والروحي، المجرد والمحسوس، المقدس والمدنس، الواقعي والمتخيل، والآني والتاريخي، لتشكل صورتها من تلاقي كل تلك التقاطبات وتفاعلها؛

رغم ما تقوم عليه من مفارقات تتحول إلى عوامل منتجة لنسيج النص الشعري، وذلك بعد أن حولت المسلمات إلى مساءلات، ترفض الثبات لتقترن بالصيرورة، التي تستمد منها تجدد نُسغها(18).

سمح لنا البحث في شعرية العتبات النصية لديوان(لاتجرح الماء) للشاعر أحمد قران الزهراني، بالوقوف عند أهمية تلك العتبات الخارجية منها والداخلية، وذلك من خلال ما تضطلع به من وظائف يتعالق فيها الجمالي والدلالي ليتكاملا. وهو ما يؤكد إنتاجية مثل هذا النوع من البحوث، الذي ما فتيء يجتذب إليه الباحثين والنقاد المشتغلين في الحقل الأدبي في شتى تنويعاته الأجناسية، ومنها الجنس الشعري.

فالعتبات النصية هي تلك المؤشرات التي تسهم مجتمعة في إضاءة معالم خفيه من العمل الأدبي، حتى يتم العبور إليها واستكناه العلامات الدالة على أدبيتها، ومن ثم على إبداعيتها وخصوصيتها، وهي العتبات النصية التي كشفت لنا عن انخراط هذا العمل الشعري ضمن مذهب تجريبي في الكتابة يتميز بأفقه الحداثي، من خلال سعيه إلى إنشاء النص المختلف عبر مسالك إبداع تبقى منفتحة على اللامتناهي من الآفاق.

الهوامش

(1) حمداوي، جميل: مقاربة العنوان في النص الأدبي، انظر:الموقع:

www.wata.cc/forums/uploaded/1737__1170147471.doc –

وانظر:

MOUTON 1982; LEO HOEK : La marque du titre، ed

(2) نفس المرجع. وانظر:

G. Genette : SEUILS، COLLECTION SEUILS، PARIS، 1987 ;

(3) يمكن أن نمثل للدراسات النقدية العربية التي اهتمت بالعتبات موضوعاً...

- الحليفي، شعيب: النص الموازي في الرواية،إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل الفلسطينية، العدد 46، سنة 1992.
- بوطيب، جمال: (العنوان في الرواية المغربية)، مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، سنة 1996، و يوجد المقال في (12) صفحة. ويعد من المقالات الهامة التي درست العنوان دراسة تاريخية وبنيوية بطريقة منهجية وأهم مصدر استند إليه الدارسون في حديثهم عن العنوان.
- حمداوي، جميل: مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني، نوقشت بجامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (تطوان) بالمغرب سنة 1996، ويطرح فيها صاحبها منهجية جديدة لدراسة العناوين سماها (المقاربة العنوانية).

(4) الزهراني، أحمد قران: لاتجرح الماء، الكوكب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009م.

(5) درمش، باسمة : عتبات النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد 16، الجزء 61، 2007م، ص40.

(5) الحجمري، عبد الفتاح عتبات الكتابة : البنية و الدلالة . منشورات الرابطة الدار البيضاء، 1996، ص 30.

(6) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، ع 164، غشت 1992م، ص 236.

(7) مفتاح، محمد: مقاربة أولي لنص شعري، مجلة الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، يونيو 1985م، ص 276.

(8) عبد النبي: ذاكر عتبات الكتابة، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشعبي، دار ليلي للطباعة والنشر، ط 1، 1998م، ص 9. وانظر الموقع:

http://www.odabasham.net/show.php?sid=26956

(9) د. محمد مفتاح: مقاربة أولي لنص شعري، مجلة الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، يونيو 1985م، ص 277.

(10) مصابيح، العربي: أهمية العنوان في العمل الأدبي، منتديات مجلة أقلام الثقافية، 2010م.

(11) الزهراني، أحمد قران: دماء الثلج، نادي جدة الأدبي الثقافي، ط1، 1998م.

(12) الزهراني، أحمد قران: بياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003م.

(13) الزهراني، أحمد قران: لاتجرح الماء، التصدير.

(14) الحجمري، عبد الفتاح عتبات الكتابة : البنية و الدلالة . منشورات الرابطة الدار البيضاء، 1996، ص 30.

(15) الزهراني، أحمد قران: لا تجرح الماء، الإهداء.

(16) انظر الموقع:

http://www.doroob.com/?p=797

(17) انظر الموقع:

http://www.omaraltaleb.com/naeimi/index.htm

وانظر الموقع

http://www.alukah.net/Literature_Language/0/5578/



الشاعر: إبراهيم مفتاح يستحضر ذاكرة البحر... وحديث الأماكن

حاوره: عبدالعزيز الشريف



الشاعر إبراهيم مفتاح
يستحضر ذاكرة البحر... وحديث الأماكن

حاوره:
عبدالعزيز الشريف

شاعرنا الكبير إبراهيم مفتاح اسم ارتبط بالذكرة ومواويل العشق، ووشوشات البحر، ومواسم الحصاد، الحديث مع الشاعر له نكهة خاصة، كل مفردة فيه أغنية لوحدها ولوحات إبداعية تحدث فيها عن الإنسان الذي اغتسل بصباحات فرسانية. لن نطيل عليكم لننطلق سوياً في عالم هذا الشاعر المدهش ونرى ماذا قال عن الحياة والحب والناس الطيبين في جزيرته الحالمة فرسان.؟

• البحر والولادات الأولى للنص.. ماذا بقي منها في الذاكرة ؟

- أنا والبحر توأمان وإن كنت لا أعرف البحر في المراحل الأولى من طفولتي لأن شواطئ فرسان بعيدة عن البلدة ببضع أكيال أقلها أربعة أو خمسة وأهلنا - أنا وغيري من زملاء الطفولة - لا يسمحون لنا بالذهاب إلى

والـــــي بيــــــــادوه   والــــي بســـــــــيدي
درّهـــــت باثنـــــين   قمـــــرْ ونجمــــين
والـــــي بيــــــــادوه   والــــي بســـــــــيدي

* * *

درّهــــت بــاثـنـــيـن الـنــــون والعــــين
والـــي بيــــــادوه والـــي بســــيدي

* * *

درّهــــت بــاثـنـــيـن واحدْ مرايه وواحد كُحُلْ عين
والـــي بيــــــادوه والـــي بســــيدي

* * *

البحر خوفًا علينا من الغرق أو الضياع في شعاب فرسان ووهادها.. لكني كنت أرى البحر سُمرة في وجوه المحيطين بي من الكبار وغيابًا - في مجاهله - عن الأرض والأهل والمحبين.

كنت في مراحل طفولتي الأولى أعرف البحر في قيلولة زوجة تحلم ببعلها وفي تأوهات أم تنثر ولهها وحنانها في ساعات الضحى وهي تكنس «عرصة» منزلها أو حَوْش دارها أو بجوار «تنّورها» وتناجي غائبيها - زوجًا أو أخًا أو فلذة كبد - حين ترفع عقيرة صوتها:

ولا تسألني عن معنى «درّهت» ولا معنى «والي بيادوه» فهو استهلال شاعري ألِفَت أذناي موسيقاه وما زال يقتلني حنينًا كلما تذكرته في ساعة

غير أني بالجوى أعرفها وهي - أيضًا - بالجوى تعرفني

صفاء ولحظات استرجاع لـ «ماضٍ لا يعود».

- حين أسمع محروس الهاجري يغني أغنيته الحزينة «خذ يا بحر كل ماتبي.. اللول والمرجان والثوب الحرير.. بس يرجع لي المحبوب طوّل في السفر» حينما أسمع هذه الأغنية أحس أن هذا الفنان ينتزع حزن صوته

ليلي على المشراف ومطالعهْ لكْ حتى طلوع «اللّوّلين» والصباح بان
كل السواعي روّحنْ وانت مالك ؟ ....

من أعماقي.. وهذا ليس بغريب فهو بحري خليجي لا شك أنه عاش

«ليلي على المشراف ومطالعه لك حتى طلوع اللّوّلينْ والصباح بـان
كل السواعي روّحَنْ وانت مـالك» تشتـاق لك نخلـه وفَيّه وجدران
يكفي غيابْ من يومْ ما غابْ فـالك لا الظُّهريهْ تحلى ولا الليلْ لي زان
هلّ الهلالْ واحنا انترجى هـلالك غلّق رجبْ واليومْ في نُصْ شعبـان
شوق المرايـا غـاب عنّه خيـالك ليـت المرايا تحتفظ بالذي كـان

نفس المعاناة التي عاناها أبناء جزيرتي فرسان ورأيتها رأي العين.. وفي كثير من الأحيان تتشابه الظروف ويتوحد الشجن وحالي مع محروس حال ذلك الشاعر حين سمع صوت حمامة حزينة قال:

هذا إذا كان المقصود بالأغنية - في سؤالك - أي أغنية .. أما إذا كنت تقصد أغنية مرتبطة بحياة البحر التي عاشها أبناء هذه الجزيرة فقد أرّقَتني تلك المرأة التي مزّقها البعد وأمضّها الانتظار فراحت تذوب مناجاة لغائبها :

وبالتالي مزّقني هذا السؤال فَرُحت أكمل النص «الأغنية»:

والنّص طويل وهذا جزء منه وقد غُنّيَ في لحن من ألحان «الشعبانية» التي يحتفي بها نساء فرسان سنويًا وهذه المناسبة نفسها التي يسميها الحجازيون «الشعبنة» .

• ما هي الضحكة البكر التي لا زالت معك ؟

- الإنسان يضحك ويبتسم منذ طفولته الأولى - أي قبل مرحلة الوعي والتذكر - ولكني أعتقد جازمًا أن ضحكتي البكر قد وُلِدَت وأنا في حضن هدهدات أمي - تغمدها الله برحمته - وكانت هي أم الضحكات فيما بعد.

• هل لحديث رفقاء الطفولة والصبا والشباب من أثر ؟

- باختصار شديد - وأنا في هذه المرحلة من العمر - كثيرًا ما أتذكر قول ذلك الشاعر: «ألا ليت الشباب يعود يومًا».. ولكني لا أريد أن أقول ما قاله في عجز البيت: «فأخبره بما فعل المشيب».. لأني أشبّه تلك الأيام بشلّال متدفق فيه عنفوان المنبع وجريان القنوات وأشبّه هذه المرحلة بالمصب الذي تستقر فيه ذكريات الطفولة والصبا والشباب بسلبياتها وإيجابياتها فأحنّ إليها وربما أتحسر على بعض ما فات منها .. وهذه

قضاها لغيري وابتلاني بحبها   فهلّا بأخرى غير ليلى ابتلانيا

- كما أعتقد - مرحلة طبيعية لابد لكل إنسان أن يعيشها ويستعيد ذكرياتها وأنا كثيرًا ما أتكئ عليها في بعض شعري أو كتاباتي النثرية ولو قُدِّر لك أن تقرأ مجموعتي «مقامات فرسانية» و«خرف مبكِّر» فربما تجد إجابة أكثر شمولًا مما أكتبه الآن .

• حدثنا عن جزر الحلم «فرسان» الغالية وكيف كان احتضانها الأول لك؟

- في مقدمتي لكتابي «أدب الأشجار ومنافعها في فرسان» استشهدت بما

دعني أقبِّل ظلًا فيك أنبتني   وفي ترابك بالخدّين ألتصقُ

واضمم جناحي في دفء الحنان ضحى   وحين يهطل فيك الطل والغسقُ

فأنت في مهجتي نبضٌ وفي قلمي   حرف وفي كل عامٍ يزهر الورقُ

كتبه أمير الشعراء أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية «مجنون ليلى» حيث قال على لسان «المجنون قيس» عن «ليلاه العامرية»:

هذا هو حالي مع فرسان.. لقد رأيت فيها ما لم يره الآخرون ووجدت فيها ما لم يستطع الآخرون أن يتنبهوا إليه.. أكبر شيء يؤرقني الآن -رغم

المتغيرات الزمنية التي تحيط بي وتفرض إيقاعها عليّ - ويتعبني هو العودة إلى الأماكن القديمة والأزمنة القديمة بكل بساطتها و«بكارتها» وأناقتها وألفة أهلها.. دعني أدّعي وأقول: إن فرسان قد ذبحتني حبًا من الوريد إلى الوريد.. فرسان اختصر في مساحتها المحدودة مساحات الوطن من الصحراء إلى الصحراء ومن الماء إلى الماء:

- **حدثنا عن وجه البحر وأصوات البحارة وتداخلات المساءات مع عودة البحارة الطيبين من المجهول؟**

- البحر - لمن لا يعرفه - عالم لا نهائي أنا أعيش أو أقف منه على الشاطئ.. لقد كتبت للبحر وقلت له بوَلَه لا محدود :

جُنّ في حبّك شوقي وتسامى فيك حبّي
ونما فيك حناني وهفا نحوك قلبي

كم حسبناك يا خضَمّ وديعًا ... وحسبنا الآمال فيك تُدار
فغدونا نشق فيك عبابًا ... فيه تلهو النجوم والأقمار
غير أنّا والشط غير بعيد ... سخرت من سفيننا الأقدار
أخفق الحلم في السُرى وتلاشى ... ورأينا أحلامنا تنهار
ورنَوْنا إلى السواحل شوقًا ... فدَعَتنا لعمقك الأخطار

وقلت له أيضًا :

كم عشقت الشمس إشراقًا وناجيت الغروبا
ورنا طرفي هيامًا فيك يا بحر وذابا

حبيناك ومن أجلك تغنّينا ... وعشنا داخلك نبحث عن المحّار
اسأل عن مراكبنا وماضينا ... تلاقي فوق موجه بصمة البحّار
من فوتْ المدى عمقكْ ينادينا ... غدارْ يا بحَرْ في قسوتكْ غدار

* * *

نعشقْ ساحلكْ رغم الذي فينا وكم ليلهْ على شانكْ فرقنا الدار
ارتحنا كثيرْ منّك وعانينا ونتناسى عنادكْ ساعة الإبحار
وان عدنا من الفرحهْ إلى المينا نتلاقى لقا عمرُهْ أبدْ ما صار

وقلت له مرة ثالثة :

ليتني يا بحر أغدو موجةً تنساب حُرّةْ
ليتني يا بحر أمسي منك في الآفاق قطرةْ

وبمثل ما كنت مفتونًا بالبحر وبزرقته وجماله كنت - أيضًا - حانقًا عليه ومعاتبًا إياه عتبًا قاسيًا:

يا الله صباح الخير يا الله صباح الخير
أولْ صلاتي على النبي رزقكْ على الله يا طير

أما أصوات البحارة وتداخلات المساءات مع عودتهم من المجهول فقد عبّر عنها زميلي الشاعر الشعبي الفرساني الراحل أبكر عثمان

يا سهلْ سِرْ بنا من بلادْ حاليْ المعنى
بينكْ وبيننا بحرْ موجُهْ لا يقرَبْ

* * *

خَذْنا نصيبنا من إلهي خالقْنا
مجرةْ بلادنا مطلع النجم العقرب

عقيلي - يرحمه الله - عندما غنى للبحر في «الدانة الفرسانية» وكان أكثر مني صدقًا وأروع إحساسًا:

هذه هي حياتنا مع البحر .. افتتان لا حدود له وقسوة مبطنة بجماليات الشعر وشاعرية الكلمة .. ورغم أني من أسرتين - أسرة أبي وأسرة

أمي - لأفرادهما علاقة متينة بالبحر إلا أنهم أشفقوا على طفولتي من عناء البحر ومتاعبه، ومع هذا كنت أعيش شجنهم وأشواقهم عندما أسمعهم يرددون أهازيج التجديف ودعاء الصباحات المترعة بشفافية الإيمان وعمق التوكل على الله قبل أن يغوصوا إلى الأعماق :

وفي ساعات التجديف حين يسكن الهواء وتتهدل أوداج الأشرعة تنطلق أصواتهم المعبأة بالحنين والاشتياق إلى العودة:

هذا حديث مختصر عن البحر لأن الحديث عن البحر كالبحر .

- **بعد أن تكونت ذهنية الشاعر وتشبع خياله بالجمال في جزر الجَمال «فرسان»..كيف كانت الولادة الأولى للنص؟ ومن هي بطلة نصك الأول؟**

- قبل أن أتحدث عن الولادة الأولى للنص أعتقد أنه من الضروري أن أتحدث عن الخلفيات التي يستمد الشاعر من «ما ورائياتها» ما يُنبت في داخله جذور النص فإذا كانت الوراثة إحدى منابت هذه الجذور فأنا من أسرة شاعرة.. والدي شاعر وأعمامي شعراء بل وحتى بعض نساء العائلة شاعرات.

بطبيعة الحال هم لم يتعلموا اللغة الفصحى ولكنهم كانوا من المبدعين في الشعر الغنائي الفرساني.. وأقول «الفرساني» لأن هذه الجزر بمحدودية مساحتها ومحدودية عدد سكانها لها من الموروث الغنائي الشعبي المتميز ما لا يوجد عند الآخرين.. غناء مناسبة موسم «أسماك الحريد» وغناء «رقصة الدانة الفرسانية وغناء «موسم الشَّدَّة» إلى قرى النخيل وغناء «الأعراس» وغناء مناسبات كثيرة يطول إيضاحها.

هذا ليس من باب التفاخر ولكنه من باب الاستدلال على الخلفيات التي اتّكأت عليها بما في ذلك أهازيج البحارة وتأوهات الأمهات والزوجات

والأحبة عندما تستبد بهم الأشواق ويعصف بهم الحنين لغائبيهم وفلذات أكبادهم .

كل هذه الأشياء – من حيث لا أشعر – كان لها دور هام في أن يكون لجذوة الشعر في داخلي شيء من التوهج.. كنت – أيضًا – في مرحلة طفولتي وصباي يستهويني الإيقاع وتهزني شاعرية الكلمة ودون أن أعرف ما يسمى بعلم العروض – الذي أجهله حتى الآن – كان يزعجني النشاز الوزني في بيت الشِّعر لدرجة أنني أتعاطى محاولة إصلاح خلل تفعيلته – من منطلق السليقة – قبل أن أعرف ما هي التفعيلة ؟ ويشاء الله وأنا في الصف الخامس الابتدائي أن أجد معلمي الفلسطيني – الذي يدرسني وزملائي مادة النصوص – يرسم لأحد زملائي شبع دوائر وشرطات ويلقنه شيئًا لم أسمعه من قبل الأمر الذي جعلني أسأله عما يقول؟

في ذات يوم تخلّت عن أهاليها كيْما تفكر في الدنيا وما فيها

وكنوع من الغيرة وإثبات الوجود انتهزت فرصة غياب معلمي – أثناء إجازته الصيفية التي عاد فيها إلى بلده – وكتبت نصِّي الأول بعنوان «ليلة في الحديقة» وأطلعت عليها أحد أصدقائي الذي نُقِل وظيفيًا – فيما بعد – إلى «مكة المكرمة» ولم يمضِ طويل وقت حتى فاجأني بإرسال «نَصِّي» منشورًا في جريدة «الندوة» التي فاجأتُ بها معلمي عندما عاد من إجازته.

وكإجابة على الفقرة الثانية من هذا السؤال أقول: ربما أكون بذلك النص قد كسرت قاعدة المبتدئين الذين يغريهم شبابهم بالولوج إلى «باب الغزل» كإرضاء للحبيب إلا أنني سرعان ما وقعت في دائرة الإغراء عندما كتبت نصِّي الثاني بعنوان «فتاة تفكر» أذكر مطلعه:

ورغم بدائية النص – كما يبدو من مطلعه – إلا أنه جعلني أنفش ريش غروري وأوهم نفسي بأنني شاعر وكانت لهذا الوهم إيجابياته فيما بعد

وظلت «بطلة النص» طي الكتمان إلى اليوم وما بعد اليوم.

• للمكان دهشة ذهبية وخاصة في مسقط الرأس ترافق الفنان طول

يا قصار الأمسِ حلمٌ طاف بي   عنـدمـا جئـتُـكِ أشكو تعبي

عندما جئتُكِ عمرًا ضائعًا   وتجاعيد زمــانٍ مجـدبِ

وسمت من حرقتي أفياءها   ومحت خطوي وذكرى لعبي

* * *

ســاءلتني نخلـةٌ عاشقــةٌ   كنت يومًا في جناها أختبي

أوَ ما زِلْـتَ كما كُنْتَ فَتىً   في بقاياك شقاواتُ صبي

تمتطي ساقي إذا جاء الضحى   وصباحًا كنتَ تجني رطبي

حياته. ما أثر المكان في شعرك.. وهل ميّزك عن أبناء جيلك شعرًا؟

ولَكَم فَتَّشْتُ عن مملكتي   عشّتي..بيتي..عروس القصبِ

عن جدارٍ يحتمي في ظلِّهِ   جدّتي .. جدّي .. وأمّي وأبي

وندامى قهوةِ الصبح التي   هي أشهى من بنات العنبِ

هل للمكان طهارة خاصة يحرص الفنان أن يتطهر بها في كل نصٍ يكتبه؟

- أعتقد أن في إجاباتي السابقة شيئًا مما تريد الإجابة عليه في هذا السؤال.. لقد قلت لك بعض ما تريد حول ارتباطي بجزيرتي «فرسان» وفي ذلك ما يُغني عن الإسهاب ولكن - على وجه الخصوص - لقرية «القصار» بفرسان مكانة خاصة في نفسي من خلال أيام الصيف التي كنت أنا وغيري - من أبناء فرسان - نقضيها فيها أيام الموسم الصيفي الذي نسميه «العاصف» حيث تشتد فيه رياح الشمال الموسمية وتنضج ثمار النخيل.. واختصارًا لذكريات ارتباطي بهذه القرية سأكتب لك بعض أبيات من نصٍ كتبته عنها:

إلى أن قلت :

النص طويل أكتفي منه بهذه الأبيات. ولا أدّعي أن شعري قد ميّزني - شعرًا - عن أبناء جيلي لكن الذي أستطيع أن أدّعيه هو أني أول من

وشْمٌ على ساعدي نقشٌ على بدني   وفي الفؤاد وفي العينين يا وطني

كتب القصيدة الفصحى في جزيرة فرسان وبعدي أتى آخرون. ومن وجهة نظري «طهارة الأماكن» التي يكتسب النص طهارته منها تأتي من صدق المعاناة وترجمة الألم والابتعاد عن رجس التكلف وممالأة الواقع الذي يعيشه الشاعر.

- **بعد أن تبلورت الموهبة الشعرية لديك واتضحت معالمها عندك..من هم رفقاء الدرب الذين ظهروا معك؟ ومن برز منهم وأخذ حقه في الظهور الإعلامي ومن اختفى وماتت موهبته بسبب الإهمال الثقافي لنفسه؟**

- في السؤال شيء من الإحراج ولكني سأعطي زميلي الشاعر علي محمد صيقل حقه لأنه صاحب شاعرية فذّة، ويكفيك أن تسمع نصّه الوطني الذي يغنّيه الفنان محمد عمر:

لكن الأمر الذي نستطيع أن نفخر به هو أننا أنجبنا بعض الأبناء الشعراء مثل الأستاذ الشاعر عبدالمحسن يوسف المشرف على ثقافة جريدة «عكاظ» سابقًا والأستاذ الشاعر حسين محمد سهيل صاحب ديوانَي «أشرعة الصمت» و«للأقمار باب» ولا أنسى من شاعرات فرسان الشاعرة «زينب غاصب».

- **أستاذنا الجليل: لمرحلة الرواد عبقها التاريخي والفكري والثقافي. من الرواد الذين عاصرتهم والتقيت بهم في منطقة جازان وعلى امتداد الوطن؟ ومن الذي تأثرت به؟ ومن الأسماء التي تستحق الريادة ولا**

نعرفها في فرسان خاصة ومنطقة جازان عامة؟

- أذكر أن أول مجموعة شعرية أو «ديوان» - إن جازت تسميته هو ديوان «شعراء الجنوب» الذي طُبع في «عدن» - أيام الاستعمار الإنجليزي - للشاعرين السعوديين «الجازانيين» محمد بن علي السنوسي، ونص آخر للشاعر القاضي أحمد عبد الفتاح الحازمي - من قرية «الظبية» بجازان. هذه المجموعة الشعرية أنبتت في داخلي أمنية بأن أرى اسمي وصورتي مطبوعين عندما أكبر.

فيما بعد كان الشاعر محمد بن علي السنوسي هو الأقرب إلى نفسي خاصة وأنني كنت أقرأ له بعض القصائد في مجلة «المنهل»، ومجلة، «قافلة الزيت» التي كانت تأتي لإدارة مدرسة فرسان الابتدائية، ولا يزال السنوسي - رحمه الله - هو الأقرب إلى نفسي حتى الآن.

على الجزء الثالث من السؤال أرجوك أن تعفيني من الإجابة.

• أستاذي ننطلق - الآن - إلى الفضاء الأرحب، إلى انطلاقات النص لديك. حدثني عن أول نص شعري نشر لك. كم كان عمرك

الشمس غابت والشعاع قد انستر ... وأتى الظلام وفي طليعته القمر

فترى النجوم كعسكرٍ حاطوا به ... شرقًا وغربًا أينما مُدَّ البصر

فيالها من ليلةٍ كانت لها ... في القلب ذكرى ثم في النفس أثر

حينذاك؟ وفي أي مطبوعة؟ وهل تحظى مجلة «عبقر» بصورة منه؟ وفي أي عام كان أول ظهور لإنتاجك المطبوع؟

- أجبت على هذه الفقرة في سياق إجاباتي السابقة. كان عمري في ذلك الوقت ستة عشر عامًا تقريبًا. قلت: إنه نُشر في جريدة الندوة. في فرسان كنت «أنا» قارئه الأول «منشورًا» لأن الجريدة جاءتني بالبريد أما الآخرون - ممن أعرفهم - فلا شك أنه صديقي الذي سلمه لتحرير

الجريدة. ربما أحسست أني «سنوسي آخر» وهذا - بطبيعة الحال - كان غرور مراهق. لم أدرك أهمية الحفاظ على ذلك العدد من الجريدة لأن إدراكي كان قاصرًا في ذلك الوقت، ولأني - في تلك المرحلة - كنت «أفشر» على زملائي فربما اهترأت الجريدة من كثرة التداول ولم أحتفظ بمخطوطة النص وإنما أذكر ثلاثة أبيات من المطلع:

ليس بالضرورة أن يتوضأ أو يتطهر الفنان بالأماكن في كل نص يكتبه؛ لأن الأماكن تختلف باختلاف ألفتها مع المبدع، كما أن المكان ليس بمفرده هو المؤثر في لحظات الإبداع فهناك عوامل كثيرة مشتركة يأتي في مقدمتها الحدث سواء كان شخصيًا أو عامًا؛ لأن الحدث هو الذي يهز وجدان المبدع ويزلزل أركان نفسيته فينصهر وينصهر ويذوب في عمله الإبداعي.

وبالنسبة للفقرة الأخيرة .. قصة أول ظهور لإنتاجي الطباعي تعود إلى رجل فاضل يشتغل بمهنة المحاماة هو الشيخ عبدالله بن غريب - رحمه الله - وهو رجل محب للعلم - بصفة عامة والأدب بصفة خاصة - وفي إحدى زياراته لصديقه أمير فرسان السابق عبد العزيز القصيبي - يرحمه الله - عرف أن لديّ مجموعة مِن القصائد طلب مني سماع بعضها ثم طلب مني - أيضًا - تسليمها له لأفاجأ - فيما بعد - وعلى وجه التحديد في عام 1404هـ بها مطبوعة في ديواني الأول الذي أطلقت عليه اسم «عتابٌ إلى البحر» .. ولأنه كان بعيدًا عن إشرافي ومراجعاتي فقد امتلأ بالأخطاء الطباعية واللغوية، وقد نشرت عنه دراسة في ملزمة «من المكتبة السعودية» في «مجلة الفيصل» عندما كان يرأس تحريرها الصديق الأستاذ علوي طه الصافي.. والدراسة النقدية كانت بقلم الدكتور أحمد كمال زكي الذي كان معهودًا إليه بكتابة الملزمة الثقافية شهريًا، وقد تناولني الدكتور زكي في نقده تناولاً قاسيًا أدى إلى احتجابي - حزينًا -

في منزلي مدة ثلاثة أيام لأن تلك الدراسة قُرئت من بعض زملائي.. ولكن «رُب ضارة نافعة» لأن الدكتور أحمد كمال لطمني لطمة أدارت عنقي إلى المسار الصحيح قدر المستطاع.

- **جزر فرسان ومنطقة جازان أرض خصبة للإبداع في كافة الفنون هل أخذت جازان ما تستحق من اهتمام وبروز أدبي على خارطة المشهد الثقافي؟ وهل أنتم راضون عن ما قدمته الإدارات المتلاحقة لنادي جازان الأدبي؟**

- منطقة جازان «منطقة ولّادة» وهذا الكلام لا أقوله ادّعاء ولكني أنا وزملائي من أدباء المنطقة وشعرائها سمعناه من أفواه الآخرين وهؤلاء الآخرون لم يدلوا بهذه الشهادة إلا استنادًا إلى واقع فرض نفسه من خلال وجوده المكثف في المشهد الثقافي والفني. وبطبيعة الحال هذا المشهد يلقى الاهتمام من قِبَل أجهزة الدولة المعنية بهذا الشأن ولكنه - في نفس الوقت - بحاجة إلى المزيد من الدعم ليعطي المزيد من العطاء.

أما بالنسبة لما قدمته الإدارات المتعاقبة على نادي جازان الأدبي فإن كل إدارة أدت ما تستطيعه، وإذا كانت بعض هزات حدثت في الأرضية الإدارية لهذا النادي فهذا شيء طبيعي لحدوثه نتيجة التغييرات في الهياكل الإدارية والغريب أن لا تحدث مثل هذه الهزات وصولاً إلى الثبات والاستقرار.

- **هناك عطر خفي يحمله الشاعر « المرأة».. متى تحضر المرأة في نصوصك؟ وهل بينها وبين البحر رابط كمدّه وجزْره؟**

- باختصار شديد لولا المرأة لما كتبت نصًا واحدًا حتى في النصوص التي لم تكن متعلقة بها. المرأة بحر. والبحر امرأة، وفي عمق كل منهما أسرار وأسرار. البحر شاعري وجميلي ومدىً لا حدود له وهو - أيضًا - جبار

متوحش.. الداخل إليه مفقود والخارج منه مولود.. وفي المرأة شيء من الحالتين لكن سحرها هو الغالب.

- **المناسبات الثقافية.. المثقف يتساءل: هل نحن بحاجة إلى مهرجانات كالذي يحدث الآن؟ أم نحن بحاجة إلى مشاريع ثقافية جادة تتبناها الدولة من خلال إستراتيجية تخطط لأهداف يرجى منها لملمة الشتات الثقافي؟**

- الجنادرية.. سوق عكاظ.. معرض الكتاب.. الأنشطة المنبرية والملتقيات الثقافية هذه كلها مناسبات لها إيجابيات حضورًا وفكرًا وتواصلًا وتعارفًا. ومن خلال هذه الرؤية أستطيع القول إننا بحاجة إلى هذه المناسبات وفي نفس الوقت بحاجة إلى المشاريع التي أشرت إليها.. ولكن يطرق ذهني سؤال: ما هي المشاريع التي تقصد؟

- **بعد هذا المشوار الثري - أطال الله عمرك - هل أنت راض عن التفات القنوات الثقافية لك ولأبناء جيلك الرائعين؟**

- أنا - شخصيًا - أخذت نصيبي من الظهور على قنواتنا – بصفة خاصة – في القنوات.. الأولى، الإخبارية، الإنجليزية.. بل وظهرت في قنوات أخرى «روتانا خليجية».. «قناة الدانة».. «قناة الصحراء».. «قناة النجاح» بل وفي «القناة الثالثة الإيطالية» وفي «قناة بريطانية» نسيت اسمها.. لكن القناة التي أستأثرت بظهوري فيها هي «القناة الثقافية» في برنامجها «أربعة على الخط» وفي لقاء من إعداد الكاتب الساخر محمد السحيمي وفي برنامج اسمه «ديوان الثقافية» – إن لم تخني الذاكرة – أما زملائي الآخرون فأذكر الشاعر حسين سهيل الذي استُضيف أكثر من مرة .

- **هذه محطات لك وحدك وماذا تمثل لك؟ البحر، غموضه، مدُّه،**

جَزْره، سويعات الغروب، الآثار في جزيرة فرسان، مهرجان الحريد، جنائن الفل، مواسم المطر، المرأة الفرسانية، صورة غابت عن الماضي، صورة تتمنى الحفاظ عليها من الحاضر، صورة لم تأت بعد تتمناها مستقبلاً، اللون الذي تعشقه، متى تكتب النص، ماهية طقوس الكتابة لديك، من أول شخص يسمع ما تكتبه؟

- البحر: أناقة الجمال وضراوة التوحش.

غموضه : له من مسماه نصيب .

مدُّه : قُبَلٌ على شفاه السواحل .

جَزْره : استجابة لنداءات القمر .

سويعات الغروب : تورد الخجل على وجنات حسناء .

الآثار في جزيرة فرسان : تاريخ لبّى نداءه إبراهيم مفتاح .

مهرجان الحريد : ظاهرة غريبة تتفرد بها فرسان .

جنائن الفل : سؤال تجيب عليه مدينة أبو عريش .

المرأة الفرسانية : شجن غياب وابتهاج عودة .

مواسم المطر : ابتهاج الطفولة بامتلاء الغدران .

صورة غابت عن الماضي : طيبة النفوس وإيمان التوكل .

صورة تتمنى الحفاظ عليها : أن يديم الله نعمته على هذا الوطن وقادته ومواطنيه .

اللون الذي تعشقه : الاخضرار عندما يرفرف علم بلادي .

صورة لم تأت بعد تتمناها مستقبلًا : أن يتحول وطننا إلى ولاء في نفوس مواطنيه .

متى تكتب النص: لا أومن بقيود الوقت .

الصبـــح

أحمد عبدالرحمن جنيدو (*)

صبحٌ جميلٌ متعبٌ في القلبِ،
والشمسُ الأخيرةُ واقفةْ.
ماذا وراء الشمسِ غير بدايةٍ؟!
ماذا وراء الصمتِ غير العاصفةْ.
هذا الدخانُ يطيرُ،
رائحةُ الرغيفِ تفوحُ من رئةِ الجياعِ،
وتنقرُ التنورَ ثانيةً،
فيحكى للمجاعةِ أرغفهْ.
يتلبّدُ الثلجُ الحريقُ بجوفنا،
وجراحُنا للمستحيلِ الغضِّ نارٌ راعفةْ.
وهزيلكم قادَ الخُطَى،
وقويّكم في حالةٍ من توبةٍ،

(*) حماة عقرب – سوريا.

يغدو غداةَ الضعف، واليدُ راجفةٌ.
يتناثرُ الإحساسُ أيّاماً، وأيّاماً،
لتخبوَ بالظلام حوائجٌ
تُلقى على دربِ النشيدِ حياتكمْ،
قبل المجيءِ إلى هنا
كانوا نيامَ الأرصفةْ.
يا قهوتي العربيّةِ السمراءَ،
إنّيَ مثقلٌ بالجوعِ
والعطشِ الفراتيِّ الجديدِ،
وبعد صيحاتي تقولينَ الذي قيلَ:
الحكايةُ إنّها لغةٌ،
تضيعُ حقيقةً، لا آسفهْ.
جاؤوا إلينا مرّتين على حصانِ الخوفِ،
أو حبواً على الأرحامِ،
يرتفعُ الصراخُ على رؤوسِ القولِ،
والتابوتُ أكثرُ من قصائدِ عاشقٍ،
يحكي ثوانٍ خاطفةْ.
يعلو سطوحَ النورِ،
تدنو من قلوبِ الجائعينَ معارفهْ.
وأعودُ من بين الجنازير
التي عضّتْ معاصمنا،

وأجلسُ في زوايا الحزنِ منتفخاً
بأكثرَ من أنين،
يسبقُ القتلَ البطيءَ تلاعبٌ، لا معرفةٌ.
صلّوا على كلِّ الشواهدِ،
والمعابد، والأغاني
قدْ يسودُ صراخُنا الكونَ الصغيرَ،
ونزرعُ الأوجاعَ في رملِ المشاعرِ،
ينبتُ الألمُ المدجّجُ بالإهانةِ ناشفةً.
وأحبّكِ،
الإبحارُ في عينيكِ ألفُ حضارةٍ،
والموتُ فوق قصيدتي
هدفُ الصدورِ الخائفهْ.

ولادة طقـــس

جـواد وحـمـو(*)

فِي المُدُنِ الَّتِي تَصْحُو علَى اللَّيْلِ القَدِيمِ هُنَاكَ،

كَانَ يُنَقِّحُ الأَيَّامَ مِنْ أَعْطَابِهَا

وَيُشَيِّدُ الأَجْرَاس.

كُلُّ وِلَادَةٍ طَقْسٌ يُعَمِّدُهُ علَى صُبْحِ المَدَائِنِ

غِبْطَةً لِلآخَرِينَ،

وَهُمْ يَعُدُّونَ السُّلَالَةَ

عِنْدَ أَنْسَاغٍ

مِنَ الأَنْسَالِ

- قِيلَ - وَكَانَ

يَمْدَحُ سَهْوَهُمْ

(*) المغرب.

فِي كُلِّ أَخْطَاءِ الخَلائِقِ.

يَكْشِفُ الأَجْسادَ فِي أَصْلابِهِمْ

مُسْتَفْتِحًا شَغَفَ القَبَائِلِ.

يَنْهَرُ السَّاعاتِ

كَيْ تَطْفُو علَى الوَقْتِ البَطِيءِ.

يُرَمِّمُ الآمَالَ وَالأَحْلامَ

فِي الأَيَّام

أَسْرارًا لِتَنْتَخِبَ التَّمَائِمَ

عِنْدَ مُحْتَمَلِ النُّبُوءَةِ.

يَقْرَأُ اللَّيْلَ المُدَلَّى مِنْ وَسَاوِسِهِمْ

يُشَذِّبُهُ مِنَ الأَخْطَاءِ

كَيْ يَدْنُو مِنَ الإِيحَاءِ.

يَجْتَازُ القِيَامَةَ هَادِئًا

فِي فُسْحَةِ الأَرْضِ الذَّلِيلَةِ.

يَرْسُمُ الأَنْحَاءَ شَاهِقَةً

لِيدَّخِرَ اليَقِينَ

لِكُلِّ مَنْ يَغْفُونَ فِي الأَنْصَالِ.

يا ااااا بــــلاش

حسن الزهراني (*)

}((علينا جاي. علينا جاي. علينا جاي))

((الطيب لا يفوتك))

((ما بعنا بالكوم إلا اليوم))

((يا بلاش يااا بلاش يا بلاش)){

* * * * *

من يشتري:

شفة... ومصباحاً...

وصمتاً شاحباً...

وعقيرةً من ربع قرن

لا تسرّ السامعين؟؟؟

* * * *

(*) السعودية.

أرسلت (موّالين)

في سوقٍ

بلا (سوق)

فأنبت من صدى صوتي

حروفاً طلعها المنضود

صافي نخبة

ينساب فجراً

لذّة للراحلين...

* * * *

رحماك يا (شاه بندر التجّار)

إن بضاعتي المزجاة

ما بلغت نصيف نصابكم

هلاّ غضضت الطرف عنها

كي أجرّب حظي المنكوب

في باب التجارة مثل باقي البائسين

* * *

(من يشتري شفةً):

صرخت بكل ما أوتيت من صمتٍ

أتاني (أبكمٌ) يسعى وقال:

بنقطتين على يمين السطر.

أو

عنقٍ تساوي ذلنا المسفوح

عند الفجر. يوم النحر...

والمصباح:

يااااامن يشتري المصباح:

جاء إليّ (أعمى) جاء يسعى

(وهو لا يخشى)

ليغرز في مُخيلتي عصاه

وقال لي:

أيضيء هذا؟؟؟

قلت: كلاّ

قال: خذ (عينين) مبصرتين

غير بصيرتين

ودعه للعميان... يا...

أما الصمت:

فاجأني الكلام

وشدّ ركن

جناني البالي وقال:

سأشتريه بقلّتين من الأنين...

* * * *

وعقيرتي

فتّشتُ عنها

لم أجدها في البضاعة

قال لي شاه بندر التجار:

أن البوم غافلني وطار بها إلى

صنعاء

فاندلق الغناء بدون حنجرةٍ

يرتّله الحنين...

* * * *

ووقفتُ منتشياً بما حققتُ

من ربحٍ

فأرسل جنده الوالي

فقيدني القساة ببعض جلدي

في (دمشق)

وفتشوني دونما لطفٍ بأجهزة

التجسس

ثم أجهزةٍ مدرّبةٍ

على كشف النوايا

فتّشوا حتى (بريدي).

صفحتي في (الفيس بوك)

رسائل (sms) و(الواتس آب)

حتى في (تويتر)

ثم قال الناطق الرسميّ:

ليس لديه شيءُ سيدي

إلاّ بقية عمرهِ.

ماذا ترى ؟؟

نعطي بقية عمره الوالي!!

ليبقى سيدي ذخراً

لنهب بلادنا الحبلى

بكل الغادرين...

* * * *

ألقى بي الأوغاد

من سور المدينة خارجاً

فأنا هنالك منذ آلاف آلاف آلاف

السنين...

* * * *

دعـاء القدّيسـة

للمارونيّة التي خبأت أجراسها في مئذنته

زكي الصدير(*)

أرجوكَ لا تخبرْ أبي!

فالوقتُ ضاعَ

ولم أجدْ غيرَ انتظارِ الصاحبِ

ما اعتدتُ أنْ أرتادَ هذا الوقتَ مبغاهُ

ولمْ أدنُ وشيكاً منهُ

لكنّ الفراقَ يهدُّني

فأرومُ حانتَهُ

لعلّي صدفةً ألقاهُ عندَ المشربِ

(*) السعودية.

ويزورُني صوتُ المساءِ
أجُسُّ نبضي حينَ يفتحُ بابَهُ للشمسِ ساعةَ مغربِ

للمرةِ الأولى أبيِّنُ غَيبتي للناسِ
أكشفُ سرَّهُ المستورَ
للطّرقاتِ والموتى
وأجهرُ بالخبيءِ
ولا أفتِّشُ عن قيامةِ موطنٍ
يبكي على ألمي ويأمنُ جانبي

أتأمّلُ السّكرَى
وأرصدُ ضحكَهم أو دمعَهمْ
وأشيرُ للسّاقي بأنْ يُسري عليّ الهمّ
أو يسري بهمْ
فلقد أضعتُ أصابعي العشرينَ حينَ فقدتُهُ
في شارعٍ خلفَ المدينةِ
ضاقَ وعداً بالمحبِّ الهاربِ

اليومَ أجلسُ في زوايا حانةٍ مأهولةٍ
والكلُّ يعرفني
ويعرفُ قصتي!
ولمَنْ أجيءُ هنا؟
وكيفَ عبرتُ هذا الجسرَ ؟
واصطفّتْ عليّ ذئابُهم
ولمن أَدينُ بموعدي ؟
وبمَنْ أفكّرُ حين يأخذني الشرابُ إلى البعيدِ؟
هنا... سأحفرُ مشهدي

مثلَ انكسارِ الصبحِ في عينٍ تراقبُهُ وحيداً في السّرى
تبكي على أملِ اللّقا ... وتهمُّ بي

أنا وعدُهُ الآتي إليهِ معَ النبيذِ
وصيةُ العرّاف حينَ أسَرّهُ إسمي
وأعلَنَ قصتيَ للناسِ ساعةَ مولدِي

إنسيةٌ لم يكتملْ نهدي
ولم أشربْ قبيلَ الآنَ ما يُخفي قناعَ طفولتي
فالطهرُ مشربيَ النّدي

صادٍ تَرومُ سقايةً
في كفّكَ اليمنى دليلُ حكايتي
وعلى شمالِكَ موردي

أنا صرخةُ القدحِ التي خفّتْ بها
فيها الحكايةُ والقصيدةُ
والنياشينُ التي علّقتُها في غرفتي
وصككتُ عنها ما يُقالُ من الوشايةِ
وانطفأتُ كحانتي
وأدرتُ كأسي في يدي

هي لعنةٌ كبرى بأنْ أبقى هنا
وقصيدتي شفةٌ معلّقةٌ على جدرانِهِ
قد يستريحُ إذا رآني
أو يغيبُ عن الوجودِ إذا تسلّق يومَهُ بعضُ الغدِ

مَنْ يعرفِ اللّغةَ القديمةَ في الشوارعِ
سوفَ يعرفُ إسمَهُ ودعاءَه وصلاتَهُ
بتهجّدِ المثكولِ عندَ المسجدِ

جرسي يمجّدُ ربّهُ

لكنني حيرى!

أيمسكُ قبضةً من عنبرِ العذراءِ في وسطِ المدينةِ؟

قلتُ: مارونيٌّ ؟

قالَ: محمدي!

اللهُ ياهذا الذي

جعلَ المحبةَ في ديانةِ أحمدِ

هوّنْ عليّ صروفَ قلبي

إنهُ نارُ الكرى وأزيدُهُ بتوقّدي

الآن تجمعُنا البلادُ على محبةِ حانةٍ

نُلقي بها خبرَ النجوم

نعددُ الأبراجَ في سهوٍ

كأنّ القوسَ متكئٌ على صدرِ الجَدي

وأقولُ ما حملتْ يدي؟

قدْ ضاعَ مني ما يضيعُ من الصبيّةِ

حينَ تفطنُ أنها ما أسرفتْ في الحبّ

لكنّ المصيرَ يقودُها نحو اقترافِ الموعدِ

وأُشيرُ للسّاقي الذي عرفَ الحكايةَ:

قد مضتْ عنيّ المُدامةُ بالرّسالةِ والرّسولةِ والنّبي

والوقتُ ضاقَ

ولم أجدْ غيرَ انتظارِ الصاحبِ!

ياسيدي ...

أرجوكَ لا تخبرْ أبي!!!

صـــرتُ أهـــذي

محمد بوحوش(*)

أمشي في حدائقَ لستُ منها وإن مشيتُ ،
في يدي «كتاب الاشراقات» و«آيات النّرجس»،
في يدي «فرحي المراق»،
«ظلال الأبديّة و«الشّوارد»،
في يدي «بستان هاويتي»
و«حديقة النّور»(*).
أمشي وبي شغب أو شغف بالمتلقّي الضّرير.
أمنّي النّفس بقصيدة أمّارةٍ بالسّوء ،
أرقى سلالم من ورق،
وأموء بحرف الشّين.

(*) تونس.

مقروراً ألتحف الغربة: لستُ «محمّداً»

لستُ أنا في القصيد.

***

ها أنت ذا في ربيع لا يؤدّي إلى هدف،

قلْ: ها أنتذا في الخريف، وفي لحظة من ذهول!.

المشانق عاليةٌ، ورأسك أعلى من كلّ موت بليغ.

***

ها أنت ذا في منتهى القبح من دون القصيد ...

ها أنت ذا في «الغابة السّوداء»(**).

تترقرقٌ على مشارف «الدّانوب».

تهذي بـ «روزا»

- ثمّة في القلب حبّ قديم، جديد -

تلوّح للغيم وللطّير ألاّ يطير.

***

صرتَ تمشي في حدائقَ لستَ فيها ،

وفي راحتيك السّكون،

هنا في تونسَ، صرتَ تَهذِي،

صرتَ تمشي وتسرفُ في الوهم:

لا «روزا» ولا غابةٌ سوداء،

لا «دانوب»...

الوقتُ صيفٌ،

عدْ إذنْ إلى وهج السّرير،

فأنت هنا في غرفة دامعة،

وليل حزينْ.

***

أيّها المتلقّي! يا قاتلي في النصّ!

لو كنتَ معي لرجمتُك بالحرفِ،

لو كنتَ معي لأصبتُك بالوهمِ..

أو ليس أجمل القول أكذبهُ يا صاحبي!.

(*) دواوين شعريّة للشّاعر.

(**) الغابة السّوداء: منبع نهر الدّانوب بألمانيا.

في الشعر متسع للجنون والدهشة عند الشاعرات العربيات

أحمد الدمناتي(*)

شغب القصيدة مرض خطير يصيب الذات الشاعرة في عز طفولة خصوبتها، وهي المتمسكة باستمرار في افتراس البياض الطري، عجز أطباء الإبداع، وعلماء نفس الكتابة في تشخيص مكان الداء، وكيفية الحد من انتشاره السريع. إنه إدمان الافتتان بدهشة الشعر، وفتنته الآسرة في اصطياد رجفة القلب لفخاخ اللغة، واقتناص رقصة الروح الدافئة بمكائد المعنى.

في مغارة القصيدة الشهية تعثر الذات المبدعة على جماليات فتنة الإمتاع والمؤانسة، وهي تشق طريق البياض بخطوات نيئة مثل طفلة متعبة بذكريات الحنين والألفة. إنها الإقامة الأبدية لكيمياء القصيدة في مغارات القلب المهيأ سلفا لغبطته الأبدية.

والسؤال الذي طرح على الشاعرات العربيات من مختلف جغرافية الوطن العربي كان مسكوناً ببلاغة التجسس على أعماق متخيلهن، ونظرتهن للكتابة كمسكن، واختيار وجودي في الشعر متسع للجنون والدهشة، أيكفي هدا الجنس الإبداعي لشغب التمرد وفرح البوح و شطحات الذاكرة في انفتاحها على العالم؟

(*) شاعر وناقد مغربي.

ورغم هذا السؤال الملغز والملتبس المسكون بالفخاخ والمصائد، فإن القصيدة عصية عن التحنيط في جغرافية معينة، لأنها تخلق أراضيها الشعرية التي تليق بكبرياء شهوة غبطتها، وفتنة دهشتها. القصائد مثل الينابيع تحفر مجاريها خلسة في تراب المعنى لتكتشف خصوبتها البدائية الأولى، وهي تؤسس متخيلها في الشعر. تحتفل الدهشة بطفولتها، ويسير الجنون كطفل أنيق ينظر لمرآة اللغة مبتهجاً بديمومة الكلمة، وكينونة الفعل الشعري الباذخ.

آخين ولات (شاعرة سورية كردية)
(قمة النضوج والجنون)

عصارةٌ نقية لشغبٍ جميل، وبوحٌ صار تمرداً على الذات والذاكرة.
قمة النضوج والجنون، وأقصى الوعي.
هكذا أفهم الشعر. فهل من دهشةٍ، وسعةٍ تضاهيه؟

مها المحمدي (شاعرة سعودية)
(زواية يكتمل بها بناء الحياة في يقظتها)

للأذهان معاناتها ، للإبداع ألوانه وموسيقاه المختلفة ، نبدع رسماً ونحتاً، نبدع كلمة في ألبسة مختلفة، نبدع لحناً نموج به فرحاً وحزناً، نبدع طاعة وتمرداً، شغباً ودعة، عقلاً وجنوناً ويظل لكلِ زواية يكتمل بها بناء الحياة في يقظتها فلا تتجمد ولا تغتالها غيبوبة !

الزهرة رميج (كاتبة وشاعرة مغربية)
(بالشعر يمتلك الشاعر أجنحة طويلة)

صحيح أن الدهشة لا تتحقق بشكل مطلق إلا في الشعر وحده، حيث ينبهر الشاعر بما يعتريه من أحاسيس عصية عن الوصف، والقصيدة تقتحمه اقتحاماً...

في الشعر مساحة أكبر للجنون والتهويم في عوالم سامية متألقة بعيدة عن قيود الواقع ...

بالشعر يمتلك الشاعر أجنحة طويلة تحلق به في أعالي السماء... وهو ما لا يتاح لأجناس أخرى يحركها العقل أكثر مما تحركها العاطفة. وقد سبق لنزار قباني أن رد على نجيب محفوظ، في إطار الصراع وردود الأفعال المتناقضة التي أثارتها قصيدته الشهيرة: «متى يعلنون موت العرب؟» قال له بأن الشاعر متمرد بطبعه لأنه ينساق لعواطفه الصادقة المتأججة، أما الروائي فإنه محافظ بطبعه لكونه يخضع للعقل و التروي قبل الكتابة.

ومع ذلك، فإن الجنون لا يقتصر على الشعر وحده ، وإنما يتجاوزه أحياناً، إلى فنون أخرى تعتبر بدورها ضرورية للانفتاح على العالم في كل تجلياته.

وفاء عبد الرزاق (شاعرة وكاتبة عراقية)
(الشعر ملهمي الأول وجسري باتجاه التمرد على كل القيود التي خانتني)

نعم،في الشعر أرقص، أو حين يستعصي علي الرقص ساعة بلادة الواقع. وفي الشعر أصرخ كي تلد الصرخة على الشفاه الصامتة، والشعر ملهمي الأول وجسري باتجاه التمرد على كل القيود التي خانتني منذ طفولتي وخانني

ضميرها الغائب، وبالشعر أيضاً أسرد على لسان بطلاتي في عالم الرواية أو في عالم القص. فأنا شاعرة في عالمي الروائي، وقاصة في عالمي الشعري.

فاطمة الشيدي (شاعرة وكاتبة عمانية)

(الصعلوك اللذيذ في خروجه على مؤسسات الشكل والمضمون)

الكتابة في الأعم هي التي تكفي!، أما الشعر فهو جزء من الكتابة الإبداعية، ووفق محددات الشعرية التي تقتضي التكثيف والاختزال، وإعمال المخيلة لابتكار صورة جديدة وحيّة، مع ضرورة لسعة شعورية حادة ليأتي النص الشعري متصاعدا وعذبا ومغداقاً وحارقاً، بمعنى آخر يستطيع أن يكون نصا شعرياً حقيقياً، وليس متشبهاً ولا مشتبهاً..

كل هذا يجعل الشعر كائناً برزخياً نوعاً ما، يجعله نصاً متعالياً وفوقياً قليلا، لذا أظنه بدأ يضيق بالجنون والدهشة - حتى وإن انتثر - أو بدأت تضيق عليه. النص النثري - عموماً ومطلقاً - بروحه الشعرية ولغته الأكثر سيلاناً وجرياناً هو الأكثر جرأة في إسعاف الناس على شغب التمرد على الأشكال، وعلى التداعي مع البوح، وعلى شحذ الذاكرة، وفتح بوابات الروح على المطلق والحتمي من التشكل والتشيؤ في لا انبتات عام وكلي باتجاه العالم والذات. النص المطلق الروح، المنفتح الجناحين، الصعلوك اللذيذ في خروجه على مؤسسات الشكل والمضمون. النص الذي يأتي متشكلاً قصيدة مفتوحة الأطر، ونصا مفتوحا متحداً/ مختلفاً مع الأشكال والمضامين بكامل تحديداتها، وتكويناتها الجاهزة والثابتة.

فاطمة الزهراء بنيس (شاعرة مغربية)

(ارتبط الشعر بزلزلة المشاعر بالدهشة والغموض)

الشعر جنس إبداعي باذخ رافق الإنسان منذ نشأته الأولى.... إنه جزء لا يتجزأ من الأساطير القديمة والحضارات الخالدة في التاريخ البشري وفطريًّا ارتبط الشعر بزلزلة المشاعر بالدهشة والغموض؛ لهذا فهو يعزِّز التمرد على المألوف والانفتاح على عوالم لا تبدو بالعين المجردة........

إذا جنَّت الذات بالشعر جنوناً صادقاً لا مفتعلاً، أكيد سيكون هذا الجنون كاف بأن يعيد خلقها عبر شطحات الروح.

بهيجة مصري إدلبي (شاعرة وكاتبة ومترجمة سورية)

(أوسع البوابات للدخول في حزن الكائن)

الشعر هو جنون الدهشة، ودهشة الجنون، إنه أوسع البوابات للدخول في حزن الكائن.

أمينة المريني (شاعرة مغربية)

(لا يكفي أبداً)

لا يكفي أبدا... إذا أردنا أن ننظر إلى أحزاننا و آلامنا نظرة جدية مقومة لاعوجاج جزء كبير من العالم.

ليلى إلهان (شاعرة وكاتبة يمنية)

(أشياء لاكتمال اللون في لوحة سريالية)

الإبداع يحتمل الجنون بكل طقوسه ودهشته. فالشعر يكفي لنصف الرجل كي يكتمل. ويكفي لنصف الرغيف كي نشبع . ويكفي لنصف القمر كي تكتمل روحي في عناق الاكتمال. الشغب والتمرد والذاكرة. أشياء لاكتمال اللون في لوحة سريالية تعلن للعالم ما هو مختلف فيها عن باقي الأنماط الأدبية الأخرى.

ريم أبو عيد (شاعرة وكاتبة مصرية)

(الشعر لغة للتواصل محببة للنفس)

نعم يكفي جداً فالشعر دائماً و أبداً كان ولا يزال يعكس ملامح كل عصر، ومنه يستقي القارئ حالة المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر والشعر، لغة للتواصل محببة للنفس ومن خلاله يمكن أن تتبادل المجتمعات ثقافاتها وحضاراتها لتنصهر معاً في بوتقة الفكر.

نارين عمر (شاعرة وكاتبة سورية)

(تمارسُ طقوسَ تعقّلها وجنونها)

الجنونُ في الشّعرِ يوافقُ التّعقّل ويتناغمُ معه، ولا يناقضه كما هو الأمر عليه في معاجم اللّغة وقواميسها، والدّهشة توائمُ اللادهشة أو الواقعية، وتتعاطفُ معها؛ لذلك تمارسُ الشّاعرةُ في عالم الشّعرِ الذي لا عالمَ مثله في

الصّفاءِ والنّقاء (كما تراه هي طبعاً) تمارسُ طقوسَ تعقّلها وجنونها، دهشتها وواقعيتها بكلّ مشتقاتهم وتداعياتهم وهواجسهم. ولكن إن كان يكفي للانفتاح على العالم، أم لا؟! أرى أنّه يكفي لدى مَنْ تنأى بنفسها عن عوالم الأدبِ والثّقافة الأخرى، وتترك نفسها وروحها تسرحانِ وتمرحان في حدائق الشّعر وحدها، أمّا عند البعض الآخر منهنّ فإنّ هذا العالمَ لا يكفيها ولا يسعها؛ لذلك تحاول العومَ في عوالم أخرى لتكملَ من خلالها طقوسها الخاصة بها مع أخوة وأخواتِ الشّعرِ الآخرين، تلك العوالم التي تزهرُ في كلّ وقت وحين أغصانَ أمل وطموحٍ وتفاؤل على الرّغم من لحظاتِ اليأس والتّفاؤل التي قد تمرّ بها.

حواء المهدي البدي (شاعرة وكاتبة ليبية)
(يعصف بذاكرة اللامعقول)

أضف عليهم المساحة الكونية التي يتربع فيها الشعر.. يسافر إلى مدى خيالي غير معروف الوجهات .يطل على فصول لم نعرفها بعد، يلاحق الزمن ويتلاحق به، يسامر، يهادي، يعصف بذاكرة اللامعقول.. ينسج عبيره .ويقطف هوى من عانقه ورفرف به بعيداً في عوالم لم نعد نعرف أنها موجودة.

نبيلة الخطيب (شاعرة فلسطينية)
(أنا مع الدهشة فهي الخيط الذي يقود إلى محراب القصيدة)

«إن من الشعر لحكمة؛ وإن من البيان لسحرا» هذه القاعدة النورانية تتناقض مع الجنون المفترض في الشعر وتتوافق مع مصطلح الدهشة «السحر».. ولمَ الربط بين الانفتاح على العالم والتمرد الذي هو نقيض الحكمة أيضا.

أنا مع الدهشة فهي الخيط الذي يقود إلى محراب القصيدة! وهو الذي يقود الكاتب إلى أحلام فسيحة يسبح فيها ويكتب حرفه وكأنه يصعد نحو معراج السماء. وأنا مع فرح البوح مع (شطحات) الذاكرة المنضبطة بصدق المشاعر والحالة، والقدرة على توظيف الذاكرة في الساعة الراهنة ليتم الانفتاح الحقيقي على العالم بقصد الإصلاح والبناء والتطلع إلى المدينة الفاضلة التي كثيرا ما «يشطح» الشعراء في رسمها.. مدينة الحب والسلام والخير والعدل والترقي..

إسراء علي الضعيف (شاعرة فلسطينية)
(تُهذّبنا حلوى شقيّة بِسُكّر تذوب في كوبِ الرّوح)

يكفي أن يخفق القلب لتتراقص الهواجس جنونًا وتهذي الحواس دهشة!
يكفي أن تتشابك الأصابع بالقلم لتفيض نَزَقًا واحتضانًا، عندها لن يسقط البوح، ولن تموت الذّاكرة، بل ستُهذّبنا حلوى شقيّة بِسُكّر تذوب في كوبِ الرّوح فرائض حواسه!
وعندها ستسدل خفقات الرّوح على وجهِ انفتاحات العالم....

عايدة النوباني (شاعرة إماراتية)
(ينقل الجنون والدهشة)

الشعر هو الأقرب للروح، وهو الذي يستطيع أن ينقل الجنون والدهشة دون أن يحده وعي يمارس سلطة التوجيه، لكنها كجنس إبداعي حساس ومتصل بالروح مباشرة قد لا تتواجد في كل الأوقات... وهذا يعتمد على المبدع

نفسه ومدى تجوال روحه في عالمه وقدرتها على التشكل والبعث في شكل حروف وكلمات.

إيمان رمزي بدران (شاعرة فلسطينية)
(تعبر القصيدة عن خلجات الذات)

بالتأكيد لا، فبقدر ما هو مهم أن تعبر القصيدة عن خلجات الذات ومكامن الروح بشطحات شعورية دفاقة مفعمة بجنون لابد منه إلا أنها تحتاج أن تكون ذات رسالة عالمية سامية يمكن لكل إنسان أن يحس بمكنونها ورسالتها أيا كان وفي أي مكان !

أسماء القاسمي (شاعرة إماراتية)
(الشعر ركن من أركان هذا الجمال الكوني الخالص)

لكل فن من الفنون جنون، ولكن جنون متعته الخاصة، وعليه لا يمكننا أن نقتصر على الشعر فقط في هذا العالم الذي يعشق السرد كما الفن التشكيلي و الموسيقى والمسرح.

الشعر ركن من أركان هذا الجمال الكوني الخالص وهو يكمل بعضها البعض في قالب إبداعي جميل ولكنه لا يدعو إلى إزالة باقي المجالات الإبداعية بكل تأكيد. فهل يمكن للأم التي تلد عشرة أبناء مثلاً أن تستغني عن وليد لها مقابل آخر ؟؟؟

هكذا هو مجال الإبداع المتكامل وليس المتنافر.

صباح الدبي (شاعرة مغربية)

(في الشعر متسع لا نهائي للدهشة)

لا يمكن أن نجزم بهذا الأمر وإلا سوف نختصر الكون في قصيدة، صحيح أن في الشعر متسع لا نهائي للدهشة، عوالمه زئبقية لامتناهية متمردة على الحدود ومن ثم فالمجال للرحيل الإبداعي لامتناه أيضاً لكن هذا لا ينفي أن تتألق هذه الشطحات وهذا الفرح في أجناس إبداعية أخرى، ولنقل إن فيها من الشعر الكثير ، وفيه منها ما يؤكد نموها و إياه في تربة واحدة، لذلك يتسع المجال لفرح البوح والجنون الجميل لحظة الإبداع بغض النظر عن الاختلاف الأجناسي.

نجوى شمعون (شاعرة فلسطينية)

(يكفي أن نتصور القصيدة أنثى مصلوبة)

لا يكفي لأنه ببساطة الدهشة والجنون لا تورث مساحة الحرية أو مساحات الحرية التي تنشدها الشاعرة وإن كانت الحرية بمفهوم مجتمعاتنا هى نسبية ولها ملحقاتها من السلاسل والقيود وتبقى حرية مسلوبة ومهانة حسب العائلة والمجتمع.

يكفي أن نتصور القصيدة أنثى مصلوبة على صليب صدئ تنزف دماً وحولها ذكور القبيلة فرحين بهذا الموت، يكفي أن يلاحق الشعر بشعرائه وشاعراته ويصبحون مطاردين لمجانين يترصدون الثقافة لخنقها وإعلان موتها.

أما فرح البوح فالفرح لا يأتي مع الموت ولا يلتقيان أبداً، كل شيء مغلق الأفق والطريق وضوء القمر مغلق أيضاً أما الفرح فلم يعد له متسع بيننا إذ إننا مسيجون ومعزولون عن العالم، وأكاد أجزم بأن الحزن يقتل الإبداع ويدفنه..

مليكة صراري (شاعرة مغربية)
(في الشعر رؤى تكسر قيدي وترفرف بي نحو المجهول)

جميل هذا السؤال، في الشعر متسع للجنون،في الشعر أجنحة تحلق بها الروح عبر المحظور، في الشعر رؤى تكسر قيدي وترفرف بي نحو المجهول في الشعر العالم يضحى نورانياً.................. والشاعر مجموعة من أمزجة متقلبة، تجمع ملامحه لحظة الكتابة بين البسمة المشرقة والدمعة الصافية، وحينما يجد متسعاً أرحب من القصيدة يلجه محتفظاً بشعرية اللغة التي تجعله مقيما في الشعر رغم تغير الأجناس، الشعر قيمة تحضر في اللوحة كما في الموسيقى، وفي القصة والرواية، وفي لحظات تأمل العالم، والهمس للذات... هكذا يظل الشعر روحاً نابضة في كل الأجناس.... وأينما وجدنا الإنسان في الإنسان فهناك شعر..........

سوزان تلحوق (شاعرة لبنانية)
(الشعر يسبب انقلاباً في عالم الذات)

ربما فأحيانا تعلم من خلال قصيدة كتبتها بوجود بعد آخر لإحساس ما. الانفتاح على العالم هو انفتاح العقل على الأشياء المحيطة به والأفكار والأحلام والجنون، فكم من الشعراء اختصروا عالماً كاملاً بقصائدهم، وعاشوا من خلال قصائدهم انهزامات وانتصارات وأحداث، وترفعوا عن الملذات تارة ورافقوا الشيطان تارة، فالشعر عالم يستطيع أن يضم العالم المحيط بنا أو الذي تعرفه حواسنا ولكن هذا العالم لا يستطيع احتواء قصيدة عميقة واحدة بكل أبعادها فقد تقلب كل الموازين. لذا ترك الإبداع لأصحابه والمهتمين به

لكنه وخصوصا الشعر لم يسمح له بملامسة الواقع لأن ذلك قد يحطم الألوف من المسلمات والقواعد الإنسانية الهشة والسطحية وقد يسبب انقلاباً في عالم الذات، إنه بحث مستمر عن الحقيقة.

لينا شدود (شاعرة ومترجمة سورية)
(تتجلّى بوحاً أخّاذاً)

بدهشة القصيدة و روعتها عندما تحضر بكلِّ بهائها و سطوتها فتحطم ما تحطم من زمان و مكان لتتجلّى بوحاً أخّاذاً لا يشبههُ شيء .

نجاة الزباير (شاعرة وكاتبة مغربية)
(القصيدة هي الرحم التي يزرع فيها يراعي و شمه الأزلي)

الشعر هذا الإزميل الذي يخط كوني بأحرف من نار، فتنساب دلالاته من رحم الإلهام الشرس، حابلاً بخيوط مبهمة تسمرني على جداريات الغواية المثلى... إنه عشق القصيدة..

وبين تجلياته تمارس الذات رقصتها الهولامية: حيث تسكر من الكرمة الأزلية. وأحياناً أجد أن الكتابة كما اللجين في جسد الإرهاصات التي تقوم بتفجير لغم خفي في خيمة التصورات التي ترسم بالكلمات فتنحرف نحو جنس آخر غير جنس القصيدة، يكون مهدماً عبارة عن قراءات في دواوين شعرية أو في مجموعة قصصية أو روائية، لكنّ تبقى القصيدة هي الرحم التي يزرع فيها يراعي و شمه الأزلي، إذ فيها يتمرد الحرف عن أثواب اللغة العادية، فيصنع سفينة تقله لشطآن، حيث يعلن تفرده واختلافه في مجرة الكتابة.

هكذا تبقى القصيدة بالنسبة لي طبعاً هي ملاذ للتمرد الساكن في عهن الذات الشاعرة و الفضاء الأمثل لممارسة الشغب الجميل.

إيفان الدراجي (شاعرة وفنانة تشكيلية عراقية)

(قلبي يتسع لآلاف الرجال، والشعر احدهم)

أخاف الإجابة عن هذا السؤال لئلا يقال عني (خائنة) أو كي لا اشعر أني خائنة، فأنا:

حافية المنطق

الديانة: عاشقة

قلبي يتسع لآلاف الرجال، والشعر أحدهم.

مايا أبو الحيات (شاعرة فلسطينية)

(الشعر استراحة محارب من الحياة)

على رغم من جنون القصيدة إلا أنني شخصيا أجد الرواية أقدر على البوح، لكن الشعر استراحة محارب من الحياة. يعطيك الشعر قدرة على الربط بين الغرائبي والواقعي، يجعل أرضك رخوة وزرقاء وربما يحولها إلى سماء عالية. إنه إعادة تشكيل المشاهد والطرقات والعلاقات كما لا تحددها الحقيقة إنه عالم جديد ولغة مرنة وعقل مجنون.

وقائــع آخــر ليــلة حــب

جمعة الفاخري(*)

الليلة ليست للكتابة
ليست للتحليق ومُراقصة الفصول
كل هذا الهدوء بأصابعي
رتبته ارتعاشة عابرة
تسولتها من حواسك
من قلب يصنع لعالمي
انعكاساً يُضيء
هذا الانتماء المتوهج
حين مسّنى التّوق
ترَكَنا نقفز في حضن اللجوء
كأن الخيال
يشق براكينه، يهبنا الجنون

(*) شاعر وناقد - ليبيا.

ويلتهمنا منتشين بعد النضج

::

2

لماذا وُلدنا مُنقسمين
تَجمعنا الأغاني
وتتسارع فينا تنثر العطب الجميل
تطبع على وجوهنا أمنية مفعمة بالحنين
وقُبلة عارية تتسرب بمحاذاة الريح

::

3

أبحثُ عن أجنحتي
عن حدسٍ في الذاكرة يعرف اتجاهك
أتكىء على ظلك الكثيف
رجل يختصر الحياة
ويأخذني هناك فوق قوس قزح
بما يكفي
أن أعيش القادم من السنوات
بحريق لحظة

::

4

لا زلت في ذروة الغرق

أكتب الحب على شفتيك

ألخص يونيو في دقيقة شغف

خارج النص

::

5

غدًا يوم آخر للدفء

أتعلم فيه أبجدية جديدة

فارغة من الأسئلة الغريبة

أضع فيه المكياج بمثالية

ولا أكترث لحكايات العابرين

الحكايات الباهتة التي تتلون

شظاياها بالخداع

وكأنها مسلسل درامي

يتكرر بتأثير مُزيف جدا !

::

6

الساعة الثالثة

تبتكر النبيذ لكل الحالمين

ساعة التفاف الجموح على

الرصيف المكتظ باللذة المحرمة

أحضر بتوقيت العصافير

مسافة تمشيط التاريخ على جسد القصيدة

افتح النوافذ

واترك هذياني بعيدا

يطير

ثلاث قصائد للحظة تنفجر

حامد بن عقيل(*)

«أقدام الحلوى»..
يحتاج صباحي إلى المغفرة
فللحلوى قدم غائبة، بينما تظهر الأخرى وكأنها مصادفة
تُطل كشرفة منزلٍ ناصعِ البياض حين تنفتح على الفجر
عميقة ودافئة.
وفيما يعوي النهار الفائتُ على قتلاه
فيما يبدو للجحيم وجهٌ وحيدٌ ومهجور
فيما أنسِّق الأزرق لبدء يومٍ جديد
تكون حبيبتي منهمكة في صناعة قطعة حلوى
ثم تزيح الستار عن أحلام مرجأةٍ وبسيطة..
يحدث هذا للمرة الألف وكأنه يتجدد:
رقصة لروحٍ شاعرة لا تنام

(*) السعودية.

رقصة من ثلاث نغمات تجعلني عتيقاً بما يكفي لممارسة الحب

ومستقبلياً بما يفي بالاقتصاص من القتلة.

«عن البحر»

هرمةٌ هذه الحكايات

العطرُ الذي أحمله للمصبات في قريتي لا يشبه البحر

لكن طفلةً، كبرتْ دون أن يخبرها أحد عن حقيقة ما يحدث لها، تقولُ لي:

(دون رمالٍ ودون أصداف لا أرى البحر..

كأنه استُشهدَ منذُ زمنٍ بعيد؛

وبقيتْ جثته المغدورة كثعالب تسرد حكاياتها في قفص).

كم هو مؤلمٌ أن تنتظرَ الغياب

كم هي مؤذية هذه الأصداف المرتعشة في ذاكرتها..

جميعُ ما أتذكرهُ الآن بات مخنوقاً وباهتاً

لهذا لم أعد أعرف طريقاً صالحة كي أسلكها إلى البحر؛

هكذا هي حياتنا.

«مدينة جدّة»

القربانُ حين ترتخي شفتاهُ يُصبح قصيدةً تعبِّر عن آمالِ مقهورين كانوا

يسوقونه للذبحِ بتقوى ظاهرة..

الصورة حين تنغرس في قلب عاشقةٍ وحيدة تذوي كحائطٍ لفظته الأيام

الجو مناسبٌ كي نعبر جسراً مصنوعاً من ورق

كل شيء هنا يناسب الحب

كل شيء حتى موتنا الوشيك.

..

القربانُ بصورته القديمة جداً لا يخلق جوّه الخاص

لكنه يذهبُ نحو الغد

رسولاً ربما

أو آيةً من دخانٍ لا يراه إلا المعتمون جداً.

وفي وسط كل هذه الفوضى، يحدث دون مقدمات، أن يقطف الشاعر لحبيبته

وردةً مذبوحة

دمها حارّ

وأزقتها ملعونة.

الحــرب تنهــض من موتهــا

رنا جعفر ياسين(*)

على أرصفةٍ ..

يسيحُ الجنودُ

وتبقى خُوَذٌ مغروسةٌ في الصميم.

الملاعقُ المتحجِّرةُ في جماجمِ الموتى

تُطعمُ الصغارَ طحينَ المِقصَلة.

عُقُمٌ فادحٌ ..

يتوالدُ في أخبارٍ كاذبةٍ

مختبئاً كالزّمهَريرِ في نشرةِ أنواءِ الحرب.

(*) شاعرة - العراق.

أركضُ نحو الهاويةِ بوطنٍ ملغوم
يوقفني وردٌ يحملُ الرماحَ والبنادقَ، السيوفَ والقُبُلَ
وأنا أحتكرُ الترابَ
لاعتقالِ لعنةِ الذبحِ المكرَّرِ
المبرّرِ دائماً برغبةِ العبث.

السماءُ ملبَّدةٌ بالمشانق
تعلِّقُ الحبالَ على عظامِ الجحيم
يسلبُني رطوبةَ الذكرياتِ دمٌ تائهٌ
يخدشُ قطنَ الغيوم
ومحطةٌ خادعةٌ تبدِّلُ الهواءَ بصعودِ الاختناق
ما عادت المساحةُ بينَ التكرارِ والبدءِ تكفي
إلا لجفافِ الأسئلةِ وقتلِ التفاصيل.

يقبحُ نعيقُ الحرب
إن تنهشّني سمرتها
أظلّ فزاعةً بينَ الأراملِ
أجمعُ العويلَ في جرابِ الوقت

فالساعةُ عنقُ الليلِ المقطوع

أُنضِجُ نبرةَ عقاربها

عاجنةً إياها بذعرِ الأطفال

وبإفراطٍ،

أعقدُ أطرافَ خوفيَ القصي

مسَوَّرةً بخذلانٍ فاسدٍ

فأسمعُ هلوسةَ الطبولِ

ووقعَ الجرادِ يُرعِشُ مخاضَ الجنود.

ومثلَ زجاجٍ يُتقنُ تهمةَ الانعكاسِ

أرتِقُ حلكتي

وأبدِّلُ جلدي

فتسقطُ حِقبةُ لهوٍ

أضعتُها في مجاعةٍ خائنةٍ

تطولُ.

يكرمني الصغارُ قلوباً رثةً

تنخرُ الجوعَ

فتنمو جحورٌ للدودِ وجحورٌ للسياسيينَ

وثكناتٌ مزيفةٌ للقادةِ والمكبوتينَ

مَنْ لوَّثَهم طينٌ ممزوجٌ بمُخاطِ القتلى

فجاءوا زحفاً

بحثاً عن أكفانٍ حبلى

الأكفانُ في حقائبِ الجنودِ العاشقينَ

تعانقُ رسائلَ الحبيباتِ الملطخةِ ببُصاقِ الموت

يلفُّونهم بمحارمَ و أقماطِ بناتٍ رُضَّع

قربَ أسِرَّتهم دفنوا صُررَ دفءٍ وثير

فيها أمشاطٌ تُصفِّفُ - عُنوةً - حبالَ المشانقِ

وصابونٌ يباغتُ رغوةَ الرصاصِ المدوِّخِ في الهواء

أقلامٌ

ودفاترُ

وقرآنٌ صغيرٌ ثَقَبَتْهُ القذائفُ.

كانَ الموتُ مِعراجَ احتضار

كانت الزفراتُ كالأنغامِ

قاسيةً،

تضاجعُ خوفَ جدرانِ الحناجرِ في الخفاء

وكنّا في عنادٍ ميتينَ

كشتاءٍ وفوضى ونوبةِ جمر.

أما آنَ للحربِ أن تُطلِّقَ الفاجعة؟
وتُطلقَ الفَراشَ، ترشَّ مجازاً فرحاً مؤجَّلاً
وتوزِّعَ – عمداً – بطاقاتِ دعوةٍ للرحيل؟

أما آنَ للموتِ أن ينجلي؟
وللظلامِ أن يخلِطَ النجومَ بملحٍ وخرز؟

أما آنَ للهِ أن يخضَّ السماءَ؟
فترسلَ وطناً يذيبُ بقايا الدمِ الجامدِ فوقَ الجباه

قتالاً .. أيها النائمونَ تحتَ الشوارع
قتالاً .. أيها المُعلّبونَ في توابيتِ الهوية
قتالاً .. أيها الميِّتونَ فوقَ الرطوبة
وصحواً ..
صحواً..
أيها الحاضرونَ في مواقدِ الهلاك

قـــوس خفـــي

صـادق مجبـل(*)

المتناثر على دخان الذي يُقال، كلّما امتد رسمتُ صورة أخرى
مفتشاً في الغبارِ يرشقني لهو التفاسير
فماءُ حيرتي عطَشٌ للإجابات
لا تطفئه حرارة التأويل
فما المكنون إلاّ أنا وما هي إلا الرمز
هكذا استتر بالكلام
واغمض الطريق عني
فما الغاية إلاّ مجهول له عنوان
قفصٌ هو الوجود
وأنا الفضاء
هكذا أفسر الوهم باللذة
والندم بلزوم النهايات

(*) شاعر عراقي.

والحس بالخدعة

والماء بالعطش

والروح بالروح

وما بين القوس بالخفي

لم تكن الطوائف لي .. ولا اسمي

ولا جوهر في الروح أعرفه

فكيف أقرأ الذي بين قوس خفي

وما قادمي سوى ندم متوقع

تموز 2012

قصيدة مترجمة عن الشعوب

محمد عبدالصمد الإدريسي(*)

ما ضَرهُم لو أننا عِشْنا كراما هانئينْ
الصبح يأتي بالنسائم من أريج اليَاسَمِينْ
والليل تَهبط رُسْلُه سَكَنا فَنُمْسي آمِنِينْ
ما ضَرهُم لَوْ زال عَنا هَمُنَا وخَبَا الأنينْ
لو أَن قلباً منهمُ فاضَتْ شَواطئُه حنينْ
لو أننا بِتْنَا جميعا تحت سقف حالِمِينْ

oooooooooooooooo

الأرضُ أُفْق حولنا يمتد مداً بالعيونْ
والبحر ساجٍ كامنٌ في جَوفه الدُر المَصُونْ
والنفط ذُخر نَبْعُه في أرضنا يجري عيونْ
فلم التعاسة يا ترى؟ أم مالها جاعت بطونْ؟

(*) المغرب.

يا أمتي واهاً لنا..غَمَرتْ سفينتَنا دُيونْ
حَارَ الحَليمُ بِأَرْضنا ظَلتْ تُصَارعه الظنونْ
ooooooooooooooooooo

مَا حَقُنا مِنْ أرضنا..من زرعنا..ومن الغلالْ؟
أَمْ أن قِسْمَتَنا : نُشَيعُ حُلْوها فَوْقَ السِلالْ
ما حَظُنا مِنْ بَحْرنا، مِنْ ماء جَدْولنا الزلالْ
أتُراهُ موقوفٌ عَوائِدهُ لأصْحَاب المَعَالْ
ما سِرُ هذا القيد يَعْصِرُنَا وهاتيك النِبَالْ
ضَجَتْ بِنَا الشكوى فَمَا يُجْدي الكلام بلا فِعالْ؟
ooooooooooooooooo

قد أُبْدِلَتْ أحلامنا شَفقا تَلَبدَ بالغيومْ
وتتابعتْ أنفاسُنا آها.. و.. آها.. مِنْ كُلُومْ
فالصُبْح مثلُ الليل يأتي بالسكون وبالوُجُومْ
والبُلْبُل الغِرِيدُ يُسمَعُ شَدْوُهُ كنَعيقِ بومْ
مَا انْفَضَ سُوقٌ كَاسِدٌ إلا بِسَاحَتِنَا يَقومْ
صِرْنَا مَطارِحَ للمَهَانَة فالهَوانُ بِنَا يَحُومْ
oooooooooooooo

كَمْ غَابتِ الآمالُ عَنَا خَلْفَ سُورٍ مِنْ سَرابْ
كم شَردَتْ فينا الهزائم دون جَيْشٍ أو حِرَابْ
كَمْ رَكِبْنا ضَلَ الخُطَى والدربُ تَحْرُسُه الذئابْ

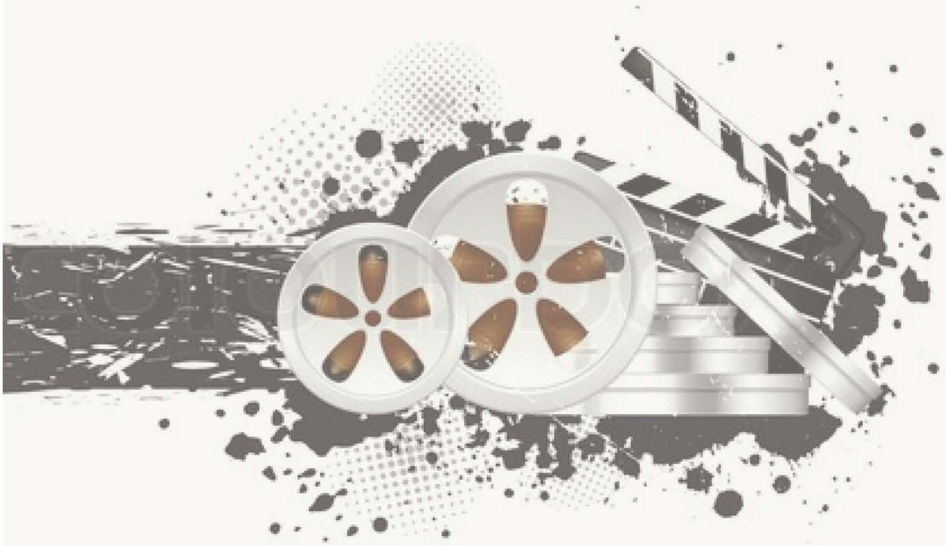
كَمْ قد غَدتْ أمْجَادُنا طَلَلاً تَدَثرَ بالضَبَابْ
كم صُودرتْ أرضٌ لنا مِنْ حَولنا وعَلا الخَرابْ
كم دَونَ التاريخ سِفراً.. ليس فيه لَنَا كِتابْ
ooooooooooooooo

والحَقُّ يبدو مِن بعيد..من بعيد..من بعيدْ
مِثْلَ النبي تَفرقتْ أتْباعُهُ خَوْفَ الوعيدْ
مَذْعُورٌ يَرتادُ الفيافي والصحاري كالشريدْ
في خَلْفِه تَعْدُو فيالق من مَوَالٍ.. من عبيدْ
ويَمُدهُمْ أسْيَادُهُم فوق الكراسي بالحجارة والحديدْ
مَنْ يُرْجِعُ الحق المُضيعَ؟ أو يُناصرُ الأملَ الطريدْ؟
ooooooooooooooo

يا قومنا إنا مللنا من حياة كالقطيع
لا طعم فيها..أو تلون..أو طلاوة..أو بديع
إنا أفقنا للحياة..فصحونا الهول المريع
ضقنا بحال ثابت، في حلبة العدو السريع
ها قد نفضنا ذلنا..لنعانق الحلم الوديع
فاحت أزاهير الربى..فليبتدأ عصر «الربيع»

أثــر فــن الســينما في الشعر المعاصر

علي حوم
ناقد واعلامي مصري



أثر فن السينما في الشعر المعاصر

علي حوم(*)

تابع الشاعر المعاصر بحثه الدائب فى سبيل إثراء تجاربه بالأشكال الجديدة، فلم يتوقف طموحه وتجديده عند الإفادة من الفنون الأدبية كالمسرحية والرواية - كما ذكرنا من قبل - وإنما تجاوز ذلك إلى الفنون الأخرى، يستمد من تكنيكاتها الفنية ما يثرى القصيدة ويهبها خصائص فنية جديدة لم تتح لسابقيه من الشعراء، فقد استمد من السينما بعض تكنيكاتها الأساسية كالمونتاج والسيناريو وغيرهما من أساليب إخراج الفيلم السينمائى، وسوف أكتفى هنا بالتمثيل لهذين التكنيكين بقصائد من الشعر المعاصر لشيوعهما عند الكثيرين من الشعراء.

أ - المونتاج السينمائي:

المونتاج السينمائى هو «فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذى التقطت به، ولكن على أساس فنى وفكرى آخر خضوعا لمضمون القصة السينمائية»(1).

وترتيب اللقطات - على هذا النحو - يعطى معنى خاصا لم تكن لتعطيه إذا رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة.

(*) ناقد وإعلامي مصري.

وعلى هذا الأساس يعد المونتاج «القوة الخلاقة فى الحقيقة السينمائية، وأن الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التى يعتمد عليها التركيب»[2]، وهذا بدوره يعنى أن المونتاج «يعيد ترتيب هذه المادة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة، وعملية المونتاج فى السينما لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعى للحدث وإنما وفقاً للأثر الذى يريد المخرج أن يحدثه فى المتفرج»[3]. وللمونتاج مجموعة متعددة من الأساليب والطرق التى يتم تنفيذه بها، تبعاً للتأثير المستهدف إحداثه فى المتفرج، فهناك المونتاج القائم على أساس التناقض: وفيه يتم تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها، وهناك المونتاج القائم على أساس التوازى: بمعنى تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث نقدم لقطة من هذا وأخرى من ذاك بالتبادل، وهناك المونتاج القائم على أساس التماثل: وفيه يتم تقديم حدثين متماثلين وإن لم تكن ثم علاقة بينهما ، وهناك المونتاج القائم على أساس الترابط: وفيه يتم تقديم مجموعة من اللقطات المتتابعة التى ترتبط بموضوع واحد، وتعطى من خلال ترابطها تأثيراً معيناً، وأخيراً المونتاج القائم على أساس التكرار بمعنى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التى تتضمنها[4]... وغير ذلك من الطرق والأساليب التى يهدف مركب الفيلم السينمائى – من خلالها – إلى إحداث تأثيرات معينة فى جمهور المشاهدين.

وقد استخدم الشاعر المعاصر ـ كما يقول الدكتور على عشرى زايد – هذا التكنيك بأنماطه وأساليبه المتعددة «وبخاصة تلك الأساليب التى لم يكن لديه من وسائله الشعرية الخاصة ما يؤدى مهمتها؛ فإذا كانت «المفارقة التصويرية» تؤدى فى القصيدة الحديثة الدور الذى يؤديه المونتاج القائم على التناقض فى الفيلم، وإذا كانت «الصورة التشبيهية» تؤدى إلى حد ما الدور الذى يؤديه المونتاج القائم على التماثل، وإذا كان «التكرار اللغوى» يؤدى الدور الذى يؤديه المونتاج القائم على التكرار، فإن الشاعر لم يتردد فى الاستعانة بالأسلوبين

الباقيين من أساليب المونتاج»[5]، وهما المونتاج على أساس الترابط، والمونتاج على أساس التوازى، بل استعان بالأساليب الثلاثة الأخرى فى التعبير عن تجاربه الشعرية.

ولا يمكن أن نتقبل كلام الدكتور على عشرى - فيما يتصل بهذه الأساليب الثلاثة - إلا فى تحفظ شديد، لأن الوسائل الشعرية الخاصة التى ذكرها لا يمكن أن تؤدى الدور الذى يؤديه المونتاج إلا بشروط أرى وجوب توافرها فى هذه الوسائل حتى تقوم بمهمتها فى المونتاج على الوجه الأكمل.

فالمفارقة التصويرية لا يتسنى لها أن تؤدى دور المونتاج القائم على التناقض بنجاح إلا إذا احتوى كل طرف من طرفيها على صورة مرئية بالإضافة إلى عنصر الصوت، فالفيلم «ولو أنه يملك كل مصادر الصوت إلا أنه أولاً وقبل كل شيء يعتمد على الصورة، ولأن مشاهدة الفيلم تختلف تماماً عن مطالعة كتاب، فالقارئ يستطيع أن يعود إلى الفقرة الصعبة فيستعيدها مرات ومرات وهو مالا يستطيعه المتفرج على الفيلم، وفوق ذلك فالعين بطبيعتها أسرع التقاطا وأكثر حفاظا من الأذن»[6].

ومن هنا يجب ألا تكون المفارقة التصويرية مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية، وإنما لابد أن يوضع الطرف الأول من المفارقة مكتملا بكل عناصره ومقوماته فى مواجهة الطرف الثانى مكتملاً أيضاً، وبهذا المسلك يتأتى للشاعر استخدام هذا النمط من المونتاج كما يستخدمه المخرج السينمائى الذى يعتمد على الجمع بين الصور المرئية والصور السمعية المتناقضة ثم يرتبها بطريقة منتقاة.

وبالمثل لا تسطيع «الصورة التشبيهية» أن تؤدى دور المونتاج القائم على التماثل إلا إذا تجاوزت تسجيل التشابه الحسى بين الطرفين المتشابهين إلى

تشابه الواقع النفسى أو الشعورى بينهما، لأن السينما أيضاً لا تقف عند التشابه بين لقطتين ، وإنما تهدف ـ فى المقام الأول ـ إلى إبراز الحقيقة النفسية أو الشعورية بين اللقطتين المتشابهتين.

أما التكرار اللغوى فلا يمكن له – هو الآخر – القيام بدور المونتاج القائم على التكرار إلا إذا كرر الشاعر مقطعا كاملا من القصيدة أو جزءا من المقطع بشرط أن يشتمل فى الحالتين على صورة مرئية ، فلا يفلح تكرار الكلمة المفردة أو الجملة – اللتين لا تحملان فى طياتهما صورة – فى الاضطلاع بهذا الدور ؛ لأن «أهمية الصورة فى السينما تجعل القائمين عليها يصورون المعانى المجردة»(7)، وذلك عن طريق الانتفاع بنسبية الحركة على الشاشة، ولذلك فإننا نتطلب فى التكرار اللغوى صورا جاهزة لأننا – فى مجال الشعر – لا نستطيع تصوير المعانى المجردة كالسينما.

إن هذه الشروط الخاصة بأنواع المونتاج الثلاثة التى أشرنا إليها آنفا قد توفرت فى كثير من القصائد المعاصرة، هذا فضلا عن شيوع النوعين الأولين فى أغلب قصائد الشعر المعاصر.

وسأمثل لكل نوع من أنواع المونتاج الخمسة بنموذج يكشف عن مدى إجادة الشاعر فى توظيفه لهذا التكنيك بأنماطه المختلفة للتعبير عن رؤيته الشعرية.

النوع الأول: المونتاج على أساس الترابط:

كثيراً ما يجمع الشاعر المعاصر بين الصور أو العناصر التى تبدو فى مظهرها السطحى مفككة أو متنافرة أو متضاربة ، ولكنها «تؤلف فى مجموعها إطاراً عاماً لرؤيته الشعرية، أو تحدث تأثيراً متكاملاً لم تكن هذه الصور أو العناصر – أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائى – لتحدثه لو قدمت منفصلة، أو مرتبة على نحو آخر»(8).

ففى هذا النمط من أنماط المونتاج «تتوالى صور متعددة يعقبها صور أخرى يجمع بينها جميعاً - فى الصورة الكلية - توحد وتناسق ، يصنعه الشتات الظاهرى الذى يستطيع فى تواليه وفى أنساقه المرئية والسمعية يستطيع إثارة توجه نفسى للخيط الداخلى الذى يجمع وحداته المبددة، عند النظرة الأولى، ولينفسح المجال لرسم صورة شاملة منقسمة، وذلك بتضام تلك الصورة السريعة فى داخل اللوحة الكاملة»[9].

وبهذا تصبح إمكانية هذا النوع من المونتاج موجودة، وأحد معالمها المتميزة «أن اللقطات التى تتابع واحدة بعد أخرى ليس بينها صلة مكانية أو زمانية وإنما يربطها وحدة الموضوع فحسب»[10].

ومن النماذج الجيدة - التى تقدم مجموعة من هذه الصور أو العناصر المتناثرة التى يربطها وحدة الموضوع - المقطع الثانى من قصيدة «الموت فى الفراش»[11] للشاعر أمل دنقل، حيث يومئ هذا المقطع إلى عبثية الحياة التى يتساوى فيها الشيء ونقيضه، ويتوازى فيها الموت والحياة، والفرح والحزن:

نافورة حمراء
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور .
مقهى، ومذياع، ونرد صاخب، وطاولات .
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية .
كتابة ضوئية..
الصحف الدامية العنوان ، بيض الصفحات
حوائط وملصقات ..

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)
والثورة المنتصرة !

لا شك فى أن هذه الصور التعبيرية المفاجئة تعمل على صدم وعى المتلقى، «وخلخلة الارتخاء للنمطية المألوفة للأداء، ومجاوزة الاستنامة الجذرية فى الشكول التقليدية المتوارثة»[12]، ومن ثم يجد المتلقى نفسه أمام أداء فنى جديد يوحد بين المتباينات لتجسيد المغزى الفكرى الناتج عن انفعال نفسى خاص.

فكل لقطة من اللقطات التى بدت - فى أول الأمر - متنافرة استطاعت أن تقدم بعداً من أبعاد التجربة الشعرية على نحو ما تفعل اللقطات السينمائية فى هذا النمط من أنماط المونتاج، بحيث يتسنى للمتلقى - بعد أن يستوعب هذه اللقطات فى مجموعها - أن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها.

النوع الثاني: المونتاج على أساس التوازي:

فى هذا النوع من المونتاج يقدم الشاعر حدثين أو لقطتين متوازيتين متداخلتين بحيث يقدم حدثاً أو لقطة من هذا، وحدثاً أو لقطة من ذاك بالتبادل.

ومن النماذج الجيدة لهذا النوع من المونتاج قصيدة «مشاهدات فى مدينة تاريخية»[13]، للشاعر أحمد عنتر مصطفى، وفيها يعبر الشاعر عن التغيرات التى طرأت على مدينة القاهرة فى الحاضر من خلال تصوره لعودة «جوهر الصقلى» إليها متخفياً ليفاجأ بما آل إليه أمرها ، وليشعر فيها - وهو مؤسسها وبانيها - بالغربة والضياع والحزن، ولتنتهى رحلته فيها بالقبض عليه متهما بمجموعة كبيرة من التهم.

وقد استخدم الشاعر فى هذه القصيدة - إلى جانب التكنيكات الشعرية الأخرى - أسلوب المونتاج على أساس التوازى، والعنصران المتوازيان فى

القصيدة هما جوهر الصقلى الضائع الحزين لما تحولت إليه مدينته ، ومظاهر الحياة فى القاهرة الحديثة.

والشاعر يقدم لقطات متوالية من الحدثين على التوازى، حيث تبدأ القصيدة بجوهر الذى لم تتضح شخصيته بعد:

... وكان يعبر الطريق عابسا مضطربا
مرتديا عباءة خضراء ، سيفه المدلى
يثير دهشة الرجال والنساء حينما يمر فى عيونهم مغتربا
لمحته ؛ فى موقف الترام ،
فى زحام الناس ؛ حينما تهل مركبة
يزاحمونه ،
ويدهمون جسمه النحيل ، يبعدونه ،
فيستدير لاعنا زمانه ،
وكان أن وقف
كنخلة تمد للسماء قامة مديدة
وساهما تموج فى خياله القصيدة

وإزاء حيرة جوهر وضيقه وذهوله فى «موقف الترام» يقدم لنا الشاعر ملمحا من العنصر الآخر أو لقطة أخرى موازية للقطة السابقة ؛ حيث تتمثل اللقطة هنا فى «فتاة» تودع حبيبها المقاتل أثناء سفره، وأصداء صوت أمها تتردد شديدة الوقع على سمعها:

(كانت تودع المقاتل الحبيب فى ثيابه الكاكية المعفّرة
ووجهها تفر من عيونه البلابل الصغيرة
حزينة.. مخدّرة
وصوت أمها يذوب بين سمعها ، ويرسم الصدى

عبارة أخيرة:

«لا تعلقى بحبه .. فربما يجيء نعيه غدا
ولتعشقى إن شئت يا صغيرتى أميرا ..
يجيء فى ثيابه المعطّرة ..
على جواد النفط ، يغزل القصور ،
ينسج المنى حريرا .....»

وتنتقل الكاميرا مرة أخرى إلى «جوهر الصقلى» لتصور لقطة عن انتظاره الترام:

... ولم يزل مرتقباً..
وصول مركبة
وحينما أتت، تدافعت ألسنة النيران تزحم الأبواب والمقاعدا
وكان صامتاً يجفف الجبين ،
والعرق النارى، وابتسامه الحزين ،
يرقب المشاهدا

ثم يعود الشاعر مرة ثانية إلى العنصر الآخر الموازى فيقدم لنا لقطة أخرى تتمثل فى امرأة تصعد المركبة المزدحمة لتحتل مقعدا من مقاعدها:

(تدافعت فى خفة الأفعى ،
وانزلقت مع الرجال الصاعدين سلم السيارة الأمامى
وحينما استوت فى المقعد المزدحم اللصيق باسمه
مدت أصابع اليد الرشيقة
وهذبت من شعرها المثار حول وجهها
بلمسة من الحنان ناعمة
وأسدلت حقيبة اليد الصغيرة

على انبثاق النور من ساقين تومضان بالرؤى المثيرة

ثم انثنت بنظرة أنيقة

للسلم الخلفى - خلّفت عليه خادمة

تضم طفلها وما اشترت من البضائع الثمينة.

ويعود الشاعر مرة ثالثة إلى جوهر وهو:

... لم يزل مضطربا

أتيته .. مددت من حروفىَ الخضراء نحوه يدا

- خير لنا أن نقطع الطريق سيرا

وبرهة تجمدا

وعاد من ذهوله، تدفقت على طريقنا الخطى

وهنا تتكشف لنا حقيقة «جوهر» - الذى لم تتضح لنا شخصيته إلى الآن - حيث يفصح للشاعر عن حقيقته بعد أن أنس إليه:

وحينما تصافح القلبان فى حديثنا المرتجل المسلى

فاجأنى ..

- إذن فقد عرفتنى ..!!

وأبــرز الهوية

وكان جوهر الصقلى

وهنا أيضاً يمتزج الحدثان المتوازيان ويندمجان كما هو الحال فى المونتاج السينمائى القائم على أساس التوازى، إذ يمتزج جوهر ومعه الشاعر بمظاهر الحياة فى المدينة الحديثة «القاهرة» معلنا إنكاره لكل ما تقع عليه عينه.

وبعد ذلك ينمو بناء القصيدة من خلال بعض الأدوات الفنية الشعرية الرائعة التى تمثل فى كليتها مفارقات حادة بين ما بنى جوهر القاهرة لأجله

وبين ما طرأ عليها من تغيرات، لتختتم القصيدة، وجوهر مدان ومقبوض عليه.

وبهذا تم للشاعر - من خلال استخدام هذا النوع من المونتاج - التعبير عن تجربته الشعرية بتقديم الحدث والحدث الآخر الموازى له ، وترك الحدثين يفصحان عما أراد توصيله إلى المتلقى، دون أن يقول ذلك بطريقة مباشرة.

النوع الثالث: المونتاج على أساس التناقض:

حاول الشاعر المعاصر أن يستفيد من بعض الأدوات الشعرية الخالصة كأسلوب المفارقة التصويرية - التى تحتوى على طرفين متكاملين أو أكثر لا على عناصر جزئية - كما ذكرنا - فى استخدام هذا النوع من المونتاج فى التعبير عن رؤيته الشعرية المعاصرة ، مع التسليم بالاختلاف بين استخدامه للمفارقة كأداة شعرية خالصة واستخدامه لها استخداماً جديداً مستمداً من تكنيكات السينما، ففى الحالة الأولى يقدم كل طرفين من أطراف المفارقة بشكل منطقى متتابع، أما فى حالة المونتاج القائم على أساس التناقض فإنه يقدم لقطة أو لقطات مع لقطة أو لقطات أخرى متناقضة، دون أن يراعى ترتيبها ترتيباً منطقياً فكرياً متتابعاً كما هو الشأن فى تركيب الفيلم(14)، فلكى يحدث التأثير المطلوب فى المتلقى يجب أن تقدم اللقطات على هذا النحو، بحيث يؤدى التجاور أو التلاحم بين النقيضين إلى إبراز التناقض القائم فى الحياة نفسها.

ومن القصائد الجيدة التى نشهد لها بالتفرد الفنى فى استخدام هذا اللون من المونتاج - قصيدة «سفر الخروج» أو «أغنية الكعكة الحجرية»(15) للشاعر أمل دنقل، التى كتبها عقب مظاهرات الطلاب فى سنة 1972م ، فأحدثت صدى كبيراً فى الأوساط الأدبية والإعلامية والطلابية(16)، لجرأتها فى إدانة السلطة.

تتكون القصيدة من سبعة إصحاحات (على طريقة الكتاب المقدس فى تسمية أجزائه ، وتقسيمها إلى إصحاحات وأسفار ومزامير)، وتزخر كلها بمجموعة كبيرة من الصور السمعية والمرئية.

ومن اللافت للنظر أن أمل دنقل من أكثر الشعراء المعاصرين فى مصر إفادة من الفنون الحديثة كالسينما والمسرح والرواية وغيرها، وهو فى تأثره بهذه الفنون لا يتكلف أو يفتعل وإنما يستمد من أدواتها ما يثرى فنه الشعرى من ناحية، وما يتفق وموضوع القصيدة من ناحية أخرى، بمعنى أن هناك قصائد يناسب موضوعها أداءً معيناً قد لا يتحقق التعبير عنه بصورة جيدة بغير ذلك الأداء.

وهذا ما يتضح فى القصيدة التى بين أيدينا ، وبشكل بارز فى «الإصحاح الثانى» منها، وفيه يتحدث الشاعر عن شخصية شاب مصرى، اشترك فى مظاهرات ذلك الوقت فاعتقله رجال السلطة ضمن من اعتقلوا من المتظاهرين، دون أن تعلم أمه بذلك، وهنا يتنقل الشاعر بالكاميرا - بين ما تعده الأم لابنها من احتياجات وخدمات فى انتظار عودته من عمله أو معهده العلمي ، وبين السلطة الغاشمة ومعاملتها الوحشية مع هذا الإنسان - ليقدم لقطات متناقضة من الموقفين معاً، وتتكرر دقات الساعة المتعبة بين كل لقطتين متناقضتين لتزيد الجو كآبة وأسى:

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها ..
(دفعته كعوب البنادق فى المركبة !)
... ...
دقت الساعة المتعبة

نهضت ، نسقت مكتبه ...

(صفعته يد ..

- أدخلته يد الله فى التجربة -)

... ...

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه ؛ رتقت جوربه ..

(وخزته عيون المحقق ..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)

... ...

دقت الساعة المتعبة !

دقت الساعة المتعبة !

«فهذا الانتقال السريع بين الصورة وتقيضها - زيادة على ما يمنحه للنص من تلوين وتنويع - يبرز التناقض الفادح بين هذه الصور، ولا يحتاج من القارئ أكثر من الإدراك التلقائى المباشر لتجاور جزئيتى النقيضين»[17]، وتظهر قيمة هذا المونتاج عندما نعيد ترتيب هذه الصور ـ أو اللقطات ـ ترتيبا منطقيا متتابعا فى مشهدين على النحو التالى:

1 - **دقت الساعة المتعبة**

رفعت أمه الطيبه

عينها ..

نهضت ، نسقت مكتبه

... ...

جلست أمه رتقت جوربه

2 - **دقت الساعة المتعبة**

دفعته كعوب البنادق فى المركبة
صفعته يد ..
- ادخلته يد الله فى التجربة -
وخزته عيون المحقق
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة
دقت الساعة المتعبة

لا شك فى أن تفكيك عناصر المشهدين، والانتقال السريع المفاجئ من كل لقطة إلى نقيضتها يمنحان هذه المفارقة - التى حرص الشاعر على تحقيقها - قوة ووضوحاً، وينبئان عن مهارته الفنية فى استخدامها استخداماً جديداً اعتمد فيه على هذا النمط من أنماط المونتاج السينمائى.

النوع الرابع: المونتاج على أساس التماثل:

فى هذا النوع من المونتاج يقدم الشاعر حدثين متماثلين، وإن لم تكن هناك علاقة بينهما[18]، وعن طريق التشابه بين الحدثين أو اللقطتين يزداد الإحساس - الذى يحرص الشاعر على إظهاره - عمقا وكثافة.

ففى قصيدة «اتهام»[19] للشاعر فتحى سعيد يتحقق هذا النوع من المونتاج، وفى هذه القصيدة يؤكد الشاعر على حقيقة مؤداها أن الذى يجد فى نفسه الجرأة على البوح لا يلقى استجابة حتى من أقرب الناس إليه ، والأغرب من هذا قد يتهم بالكتمان ؛ فقد توجه الشاعر ذات يوم إلى صديقه ليشكو له فلم يلق منه إلا الضيق والسأم، فانتظر قدوم المساء فربما تطيب سريرته ويستمع إليه، وحينما أقبل المساء لم تتغير حالته، وهنا يقدم الشاعر - فى المقطعين التاليين من القصيدة - حدثين متماثلين، أحدهما: ضجر صديقه به أثناء قراءة القصيدة وتشاغله عن سماعها بأشياء أخرى، والحدث الثانى:

سأم الزوجة أو الحبيبة أيضاً من الاستماع إليه، بل وارتفاع غطيطها وسباتها العميق تاركة إياه وحيداً كما تركه من قبل ذلك الصديق:

وأقبل المساء
ودب فى عروقنا الخدر
وعندما شرعت فى تلاوة القصيدة
تثاءب الضجر
ومد كفه يعابث المذياع
ومد عينه .. يقلب السطور فى الجريدة !

* * *

وقلت .. فلأبح لها
لعلها ..
أحنى علىّ من صديقىَ الحميم
وعنه.. واختلستُ خلوة السحر
ولم أكن أداعب الوتر
مالت ..
علا غطيطها .. سحبت فوقها الغطاء
نامت ..

هكذا وفق الشاعر - عن طريق خَلْق التماثل بين الحدثين - فى التعبير عن رؤيته الشعرية، واستطاع أن يعمق من الإحساس بالوحدة التى يعانى منها، على الرغم من أنه يعيش مع بشر ويلتقى ببعضهم كالصديق والزوجة أو الحبيبة.

وتأسيساً على هذا الفهم يتأكد لنا أن «الصورة التشبيهية» بوصفها أداة شعرية خالصة لا تستطيع أن تقوم بالدور الذى يقوم به «المونتاج على أساس

التماثل» إلا إذا تجاوزت التشابه الحسى بين الطرفين المتشابهين إلى تشابه الواقع النفسى أو الشعورى بينهما كما لمسنا ذلك فى القصيدة السابقة.

النوع الخامس: المونتاج على أساس التكرار:

يلجأ الشاعر فى كثير من قصائده إلى التكرار اللغوى ، سواء على مستوى المفردة أو التركيب ، لاعتبارات فنية متعددة ، منها أن التكرار ـ فى بعض الأحيان ـ يمثل مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعرية ، وفى أحيان أخرى يصبح نقطة انطلاق إلى توضيح كل بعد من أبعاد رؤيته.

هذا بالإضافة إلى استخدام التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة، وهى الإيحاء بأن الرؤية الشعرية فى القصيدة دائرة نفسية مغلقة، حيث يعود الشاعر فى نهاية قصيدته إلى نقطة البدء التى انطلق منها، عن طريق تكرار العبارة التى افتتح بها القصيدة[20].

ولكن الشاعر لم يكتف باستخدام التكرار على هذا النحو ، وإنما حاول - إلى حد ما - أن يطور من استخدامه بما يتناسب مع إفادته من تكنيكات المونتاج، حيث يعمد فى بعض قصائده إلى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التى تحملها بشرط أن يحتوى هذا التكرار على صورة مرئية «أو لقطة» لا على أحاسيس ومشاعر معينة.

ولا شك فى أن عدم توفر هذا الشرط كان وراء ندرة النماذج الجيدة لهذا اللون من المونتاج، وذلك لأن الشاعر لم يزل أسيرا للتكرار اللغوى ، يكثر من استعماله فى قصائده دون أن يمعن النظر فى هذا اللون من المونتاج ولكن على الرغم من هذا فثمة نماذج استخدم فيها المونتاج القائم على التكرار، من هذه النماذج قصيدة «تنويعات على لحن الحب الضائع»[21]، للشاعر أحمد عنتر مصطفى وهى قصيدة طويلة نجتزئ منها مطلعها واللقطة المكررة التى

يصور فيها محبوبته وهى تنتظر شخصا غيره بثوب النوم الحالم، وقد جعل الشاعر هذه اللقطة بين الأقواس لتمييزها عن بقية أجزاء القصيدة:

موصدة عيناك أمامى
ويداي تدقان زجاج الشرفة
وأنا أتسلق وهمى ..
ألقاك مع المرآة بركن الغرفة
(تنتظرين بثوب النوم الحالم
تنمو فى عينيك الرغبة
تنتظرين قدوم الفارس ،
يأتى فوق جواد اللهفة
يأتى يحمل فى عينيه مفاتيح بلاد الحلم المغلقة الأسرار
يدخلها ..
تنساب الأيام العذبة
كالنهر الغاسل ساقيك الساحرتين
وأنت أميرة
تستلقين على شاطئه المورق كالأنسام
الدافئ كالأوتار
تسترخى بين النهدين الرابيتين ضفيرة ..)

ثم تتوالى سطور القصيدة لتعبر عن رغبته فى تحقيق الآمال التى يجسدها فى هذه المحبوبة من خلال أحلام اليقظة التى سرعان ما انفلت منها ليدرك أنها مجرد وهم، وهنا يكرر نفس اللقطة السابقة مستفيدا من إمكانات الشكل المكتوب بأن وضع إياها بين قوسين واكتفى منها بسطرين فقط ، واستعاض عما بقى منها بالتنقيط ، وهو أكثر دلالة على تكرار اللقطة:

ينهار الوهم فتفلت أقدامى
أسقط بين حطام الصمت - الواقع
يتناثر من أشلائى ظل ضائع
لكن ..
تبقين بعينىّ الخابيتين كحلم جائع
[تنتظرين بركن الغرفة ..
تنتطرين قدوم الفارس .
.........................]

هكذا تكررت اللقطة إلحاحا من الشاعر على الفكرة التى تحملها ، لما لها من أهمية فى بناء القصيدة ، ولما تمثله من مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعرية ، بمعنى أن تأثير مضمون اللقطة فى الشاعر هو السبب فى ضياع حبه، ومن ثم نعيه ذلك الحب وإدانته المحبوبة بأبشع ما ارتكبت فى حقه.

ب - السيناريو:

السيناريو هو إعداد القصة لتصبح فيلما ، أى تحويلها من عمل مقروء إلى مناظر ولقطات تعتمد على الصور المرئية وغيرها من إمكانات فن السينما(22)، تمهيداً لترتيبها ترتيباً فنياً خاصاً يخضع لمضمون الفيلم دون أن يلتزم فى كل الحالات بالترتيب السردى المتتابع(23)، وهذا ما يضطلع به المونتاج.

وفى قصائد الشاعر المعاصر يبدو استخدام السيناريو فى مظهرين، المظهر الأول وفيه تقسم القصيدة إلى مشاهد أو لوحات كما يتم ذلك فى السيناريو السينمائى، والمظهر الثانى: وفيه تضطلع القصيدة بوصف المكان والزمان، وهيئة الممثلين وحالاتهم النفسية تمهيدا لأخذ اللقطة السينمائية، وهو ما يعرف بتخطيط المناظر(24).

ومن القصائد الجيدة التى يتم تقسيمها إلى مشاهد أو لوحات قصيدة «الحزن لا يعرف القراءة»[25]، للشاعر أمل دنقل، إذ تشتمل هذه القصيدة على خمسة مشاهد تصويرية، ينتظمها خط شعورى واحد هو الحزن، ثم تأتى بعدها خاتمة تعد تذييلاً مقحماً على القصيدة، لا يوجد ما يدعو الآن لمناقشته.

فالمشهد الأول تصوير لحالة حزن شديدة يعانى منها الشاعر أو أى شخص آخر، حيث تتضافر عدة لقطات جزئية لرسم هذا المشهد:

تأكلنى دوائر الغبار
أدور فى طاحونة الصمت ، أذوب فى مكانىَ المختار
شيئاً فشيئاً.. يختفى وجهى وراء الأقنعة
أعمدة البرق التى تطل من نوافذ القطار
كأنها سرب إوزٍّ أسود الأعناق
يطلق فى سكينتى صرخته المروعة
ويختفى متابعاً رحلته مع التيار !

ويجيء المشهد الثانى - بين قوسين - متجاوراً وملتحماً بما قبله ، وفى هذا المشهد يصور الشاعر ذكرياته الماضية التى ترتبط بتبدل عاطفة الحب إلى ظمأ جنسى تكشف عنه التورية التى اعتمد عليها هذا المشهد:

(صوتك كان ؟
أم نعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين ؟
هذا الذى يشبك قلبى خاتماً .. تحت نعومة القفاز
حتى إذا اغتسلت - فى نهاية السهرة - من لزوجة الألفاظ
تخبئينه على نافذة الحمام.. يستعيد ذكرياته
ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين !؟)

ثم يأتى المشهد الثالث لرسم صورة مفجعة تستمد جزئياتها من زمن النكسة الأليمة:

توقفى أيتها الأشرطة البيضاء
فقد نرى الخيط الذى خلفه الثعبان فوق الصحراء
وقد نرى عظام من ماتوا من الظمأ
وقد نرى .. وقد نرى ..
لكنما الأشياء ..
يدب فيها نبضها الوحشى ، نبضها المكبوت
تذرو على وجهى دقيق دفئها ..
ومزقا من ورقات التوت
تشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدأ
وفى المقاهى ترفع الصوت ، وتحكى عن فضائح البيوت !
- فى آخر العمر ، تصير الأذن عادة ..
سلة مهملات ..!

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى المشهد الرابع الذى يعادل فى خصوصيته المشهد الثانى ، ويوضع مثله بين الأقواس:

(جوارب السيدة المرتخية
ظلت تثير السخرية
وهى تسير فى الطريق
وحين شدتها : تمزقت ..
فانفجر الضحك ، وورات وجهها مستخزية
وهكذا أسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة
فارتبكت وهى تسوى شعرها الطليق
وأشرقت بالبسمات الباكية !)

ثم يجيء المشهد الخامس ليصور حالة اللامبالاة والعبث التى نتج عنها الحزن الحقيقى، وذلك من خلال لقطات جزئية مشدودة إلى المشاهد السابقة:

لقد فقدت مقعدى .. قبيل أن يرتفع الستار
وانكسرت فى داخلى الرغبة فى استرداده، الرغبة فى الشجار
فكل شيء يرتخى فى لحظة التأهب المرتقبة
وتعبث الأيدى بأزرار قميصها المذهبة
وتنطفى فقاعة السخط .. ببسمة اعتذار !
شيئاً فشيئاً.. غاب عن قلبى خيط الضوء !
واللحظة الملتهبة !
والنشوة التى تشد الظهر ..
حين يدق سمعَنا إيقاعُ خطو امراة مقتربة !
وضحكة العذراء عندما يرشها رذاذ البحر !
والألم الذى يهصرنا لطفلة عرجاء !
والدفء فى استغراق كهل جالس ، يحل فى هدوء ..
مسابقات الكلمات ..!!

واضح مدى إفادة الشاعر – فى هذه القصيدة – من تكنيك السيناريو، فإذا كانت بعض المشاهد – فى فن السينما – تحتوى على عدة لقطات[26]، فقد احتوت أيضاً بعض مشاهد القصيدة على عدة لقطات ، كما فى المشاهد الأول والثانى والخامس.

كما أفاد الشاعر أيضاً من عمل المخرج السينمائى؛ حيث جاء المشهدان الثانى والرابع متفرقين، تماماً كما يفعل المخرج حين يصور مشاهد متفرقة – تتصل موضوعياً ببعضها – ثم يعيد ترتيبها بعد ذلك عن طريق المونتاج.

أما المظهر الثانى من مظاهر استخدام السيناريو السينمائى فهو شائع أيضاً فى شعرنا المعاصر، وفيه يعتمد الشاعر على وصف الأماكن والأزمنة وهيئات الأشخاص، كما يفعل المخرج السينمائى حينما يخطط للمنظر قبل تصويره.

ونمثل لهذا المظهر بقصيدة «رحلة إلى الريف»[27]، للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، وهى قصيدة طويلة تتكون من أربعة مقاطع ، نجتزئ منها المقطعين الأول والثانى ، إذ يمكن تقسيمها إلى المناظر التالية:

المنظر الأول: وفيه وصف لمحطة القطار وهيئة الأشخاص وحالاتهم النفسية:

محطة فى أسفل المدينة
مسقوفة تضاء فى نصف النهار
مواكب المسافرين ضجة حزينة
وساعة تحصى عذاب الانتظار

والمنظر الثانى يتداخل مع سابقه ؛ لأنه متمثل فى نفس المكان ، ولكنه هنا يتسم بالحركة المشابهة لحركة الكاميرا التى تنتقل ببراعة بين جزئيات المنظر:

وصفّر القطار
اثّاقلت أقدامه وسار ،
ثم سار
لافتة تراجعت
صَبيّة لم تستطع به اللحاق ،
شيعته فى انكسار
وغادر المدينة

ثم ينتقل الشاعر (أو الكاميرا) إلى المنظر الثالث ، وفيه يصف هيئة الأشخاص وحالاتهم النفسية تبعا لحلولهم فى مكان آخر (داخل القطار نفسه):

الكل متعبون ، والدخان
تغزله أنوفهم ، تغزله مدخنة القطار
العائدون من شوارع المدينة
من مطحن الأعصاب ، من مائدة القمار
من المدينة
أرخوا رءوسهم على حوائط القطار
كأنهم عجائز تهدموا على جدار
كأنهم مهاجرون
تكدسوا على سفينة
كأنهم جرحى وقد عادوا من الميدان

أما المنظر الرابع فهو بمثابة انتقال الكاميرا من المكان المغلق (محطة القطار) إلى المكان المنفتح (الأفق المخضوضر عند مدخل القرية)، ولذا جاء هذا المنظر فى مقطع بمفرده، وليس متداخلاً مع منظر آخر فى مقطع واحد:

خطى خطى ، تتابعت خطى القطار
تخترق النهار
أمامنا لا سقف ، لا جدار
أمامنا المدى
مخضوضر فى المغرب الشتوى
صافى الاخضرار

من الملاحظ أن الشاعر قد حرص على أن يكون وصفه للمكان مشتملا على أشياء مادية محسوسة ، موضحا – فى الوقت نفسه – علاقة الناس بهذه

الأشياء ، والأهم من ذلك استطاع أحمد عبد المعطى حجازى أن يصف هيئة الأشخاص ، ويتغلغل فى أعماقهم ليعرب عن حالاتهم النفسية ، ولاشك فى أن هذا الفهم العميق للشخصيات يعد من أهم خصوصيات السيناريو.

* * *

هكذا لجأ الشاعر المعاصر إلى الفنون الأدبية والسينمائية يستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يراه ملائما لإثراء قصيدته وتوصيل رؤيته الشعرية بأبعادها المتعددة إلى المتلقى ، فقد طوع «ما استعاره من تكنيكات هذه الفنون لطبيعة البناء الفنى للقصيدة ، بحيث أصبحت تكنيكات شعرية تنتمى إلى القصيدة بنفس القدر الذى تنتمى به إليها التقاليد الشعرية الموروثة، وأيضاً بنفس القدر الذى تنتمى به هذه التكنيكات إلى فنونها الأصيلة»(28).

وهذا «مسلك فنى لا عيب فيه ما تم باقتصاد واعتدال، بعيداً عن الافتعال والتكلف ، حرصاً على التجديد الذى قد يجنى على القصيدة فيفقدها طابعها الشعرى ويسيء إلى جمالياتها»(29).

بيد أن إفادة الشاعر المعاصر من فن السينما الذي توقفت عنده لم تصل به إلى الافتعال والتكلف ؛ لأن تاثره به يأتى ضمن تأثره بمعطيات الحضارة الحديثة وما تقدمه إليه من مستحدثات ومنجزات ومبتكرات جديدة.

ولا شك فى أن فن السينما - باعتباره من الفنون التي نمت وازدهرت فى العصر الحديث. ووجده الشاعر مطروحاً أمامه فلم يتردد فى التأثر به، وبخاصة بعد أن أصبح التأثر والتأثير بين الفنون من سمات العصر، «ولكن الخطورة تكمن فى أن يطغى هذا التأثير من فن من الفنون ليمحو خصائص الفن الذى يتأثر به، فلا ينبغى أن يكون تأثر الشعر بالموسيقى نافياً لتأكيد

عناصر الشعر الأخرى، مثل اللغة والصورة والبناء والتجربة، ولذلك تأثر الشعر بالمسرح والفنون التشكيلية والسينما، لأن هذا يؤدى بنا فى النهاية إلى تصفية الفنون ودمجها، وإلغاء بعضها، فى حين أن الهدف من تبادل التأثير والتأثر هو إثراء كل فن على حدة، وليس إفنائه»[30].

ولكن الشاعر المصرى المعاصر لم يسرف فى الإفادة من هذه الفنون إلى الحد الذى تفقد فيه القصيدة خصائصها الشعرية أو تطغى عليها خصائص فن آخر ، وإنما احتفظت بطابعها الذى يميزها عن غيرها من الفنون.

وإذا كانت هناك قصائد تشطح فى التأثر بفن ما من الفنون الأخرى[31]، فهى حالات فردية نادرة تجعلنا نطمئن إلى أن الكثيرين من الشعراء - كما سبق - استطاعوا أن يصلوا بالقصيدة إلى أداء فنى حديث أتاح لها أن تعانق الفنون الأخرى، وأن تقرب المسافة بين الشعر وهذه الفنون.

الهوامش

(1) د. جابر قميحة: التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل - هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - القاهرة 1978م، ص 210.

(2) انظر كاريل رايس : فن المونتاج السينمائى ـ ترجمة أحمد الحضرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1987م، ص 15 .

(3) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - دار الفصحى للطباعة والنشر - القاهرة 1978م ، ص 227 .

(4) انظر رودولف آرنهيم: فن السينما - ترجمة عبدالعزيز فهمى، وصلاح التهامى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة (د.ت) ص95-97 .

(5) د. على عشرى زايد : المرجع السابق ص 228 .

(6) رايموند سبوتزوود : الفيلم وأصوله الفنية ، ترجمة محمد على ناصف ـ الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة ـ القاهرة 1966م، ص 28.

(7) رودولف آرنهيم: المرجع السابق ص 95.

(8) د. على عشرى زايد: المرجع السابق ص 229.

(9) د. رجاء عيد: الأداء الفنى والقصيدة الجديدة -ـ مجلة «فصول» (القاهرية) العددان الأول والثانى - أكتوبر 1986م، مارس 1987م ، ص 57.

(10) رودولف آرنهيم: المرجع السابق ص 95.

(11) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان «تعليق على ماحدث» مكتبة مدبولى - القاهرة - ط الثالثة 1987م ، ص 250.

(12) د. رجاء عيد: المرجع السابق ص 57.

(13) أحمد عنتر مصطفى: مأساة الوجه الثالث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1981م، ص 78-92.

(14) انظر تيرنس سان جون مارنر: الإخراج السينمائى - ترجمة أحمد الحضرى - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - 1983م ، ص 105.

(15) أمل دنقل: المصدر السابق - ديوان «العهد الآتى» ص 274-280.

(16) راجع عبلة الروينى: «سيد بيتنا» مجلة «أدب ونقد» القاهرة - عدد 13، يوليو 1985م، ص 95-96.

(17) د. جابر قميحة : المرجع السابق ص 212.

(18) انظر رودولف آرنهيم : المرجع السابق ص 96.

(19) فتحى سعيد: إلا الشعر يامولاى - طبعة روز اليوسف - القاهرة 1980م، ص 104-103.

(20) انظر د. على عشرى زايد: من أصول الحركة الشعرية (الناس فى بلادى) - مجلة «فصول» (القاهرية) ـ أكتوبر 1981م ، ص 85.

(21) أحمد عنتر مصطفى: المصدر السابق، ص 58-65.

(22) انظر تيرنس سان جون مارنر: المرجع السابق ص 79.

(23) تيرنس سان جون مارنر: المرجع السابق ص 105.

(24) نفس المرجع السابق ص 65، 79، وانظر أيضا رايموند سبوتزوود : المرجع السابق ص 51.

(25) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ، البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ص 161-163 وهذا النوع من السيناريو يظهر بوضوح فى شعر أمل دنقل، انظر - على سبيل المثال - بالأعمال الشعرية الكاملة: يوميات كهل صغير السن، ص 97 - حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى ، ص 141 - رسوم فى بهو عربى، ص 26.

(26) راجع تيرنس سان جون مارنر : المرجع السابق ص 65.

(27) أحمد عبدالمعطى حجازى: ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى - دار العودة - بيروت - ط الثالثة 1982م ، ص 439-442.

(28) د. على عشرى زايد: المرجع السابق ص 41.

(29) د. جابر قميحة: المرجع السابق ص 205.

(30) محمد إبراهيم أوسنة: تجارب نقدية وقضايا أدبية - دار المعارف - القاهرة 1986م، ص 120.

(31) مثال ذلك قصيدة لأحد الشعراء بعنوان «القصيدة التليفزيونية» [انظر د. جابر قميحة : نفس المرجع السابق ص 206 ، 207].

النخيـــــــل

أحمد تمساح(*)



مفتونٌ أنتَ أيها النخيل

يا مهرة القرى والنيل

وها أنت قرأتَ للريح كتاباً

وراقصت قمراً

شربَ الندى من كف الغيوم

وها أنت عانقت طيوراً

نامتْ بالعش هانئةً

تحت أهداب النجوم

....

*

النخيلُ يعطى بسخاءٍ

من غير مقابل

(*) مصر.

وجريد بهجته النازل
ينزلُ على كتف الأرض
برداً وسلاماً
....
*
النخيل يشد الرحال إليّ
يقلدنى شارة السفر
ويمضى ....
إلى دولة النبض .. والجذور
من باب الطرح
والبراءة
والقدر
....
*
يا أحلامى المغردة فى دمى
سأحفرُ فى قلب النخيل أنشودة للطير
فألهو مع اليمام فى بقعة ضوء
أسوى أقبية
وسنبلة هديل
....
*
قال لى : اصعدّ

الطرح بأعلى منزلة

فى حضرة البيادر والسنبلة

اصعد

احصدنى ....

وأحلامك بالوريد قافلة

....

*

نخيل البلاد

كفاتحة الروح والميلاد

يتلو فاتحة ..

يشق المدى بثبات

يحدثنى عن الصبابة والروح والبراح والبيداء

بردية عشق بالدماء

يحدثنى عن عناقيد النجوم فى المساء

عن الجرح

وخط الاستواء

....

*

النخيل كان شاهداً

والبتول فى مخاضها الذى تم

يا وجعى أنا فى خلايا الدم

النخيل مثلى

يقفُ على باب القرية حارساً

....

*

كان النخيل يهتفُ لى

ويرقص

كأنه يقول لى : فضّ بكارة المسافة

واطرح عليّ شبك النداء

والطرح لك ....

فأطلق باتجاهى خيول السفر

....

*

الأرض لى

النخيل لى

فسلام عليّ

من لاك الصبار وانتظر الحلا

وها حلمك ما دمدم مرة ولا غلى

ووجعى أنات فلاة

فلا أيتها الأرض

أنا مدائن النبض

أنا النخيل

أنا السنبلة

فسلام على ....

....

السَّحـــــــــاب

أحمد الطرسي العرامي(*)

السّحاب:

المواعيد

ناشبة في ضفيرة هذا المساء،

القصيدة

تنزف أقمارها

وتعضُّ على شفة البرق،

باب المتى

حائطٌ مائلٌ

مطرٌ آيلٌ للسقوط

عواءٌ تعثر بالريح،

(*) المغرب.

ريشُ الحنين تطاير،

سقفُ الغدِ

المتجمدِ

ذابَ.

×××

السّحاب:

كوة

في جدار السماء المريضة،

باب الصدى المتواتر،

جرح المدى،

راية رثة

في أعالي الهباء،

تراب الفتوحات،

منديل أرملةٍ

جففته المراثي الكسولة ،

وَ

قْ

عُ

التناصِ

على مدخل القبر،

أحلام من رحلوا

علقت خلفهم

صدئت مثلهم

فوق رفِّ الغياب.

***

السّحابُ:

حفنةٌ من رماد الأساطير باهتة

شاعرٌ

(ضاعَ في الأفقِ خاتمه)،

محنةُ الاستعارة

وهي ترتق جرح الفضاء بأمعائها،

الكنايات

منشورة في حبال أفاعي البروق،

القصيدة

مسكوبة حجراً في إناء الخليل

ومسفوحة

كالسراب.

***

السّحاب:

المتاهات

موهومة بالتشكل،

صحراء

فوق عصا الريح،

رقمٌ وحيدٌ

تكلّس في خانة الأفق،

ظلٌّ مشى وحده

- تائها -

بعد أن فارق الأصل،

مرآةُ ماءٍ تآكل في سرِّهِ

تحت جلد النهارات،

فوضى زفير الكلام،

خيولٌ

ترجل أصحابها،

صيحةٌ

نسيت

دربها،

شاطئٌ

ثملٌ،

موجةٌ

شـ ـ ـردت،

وطن عابرٌ

مرّ

مرّ الـ سّ حابِ.

فصــل في الــورد

رعـد فاضــل(*)

*

لِلوَرْدِ سلّةٌ لا تُعَلّقُ إلاّ بِمِعْصَمِ الهواء.

*

وَحدَها الشّمسُ تَمِيزُ ما بينَ وجهِ الوَرْدِ/ وظِلِّ وجهِها.

*

بَنَفسَجةٌ باسِقَةٌ غيرَ أنّ لها ظِلاً في وَجهِ سياجِ الحَديقةِ
ذابِلٌ...

*

أَكْثَرُ ما يَمرُدُ قلبَ حديقتي وَجنَتا وَردةٍ بينَ ذَراعَيها تَذبلان.

*

الوَرْدُ لا يَذبَلُ.
إنّهُ يُنَكِّسُ رأسَهُ المُعَمّمَ بالفَراشاتِ

(*) العراق.

لأُبَّهةِ الخريف.

*

ما مِنْ وَردٍ وَرديٍّ أو أحمَرٌ !.

- الوَردُ

من خَجَلٍ تتورّدُ وَجناتُهُ .

*

دائماً خِلَعُ الوَردِ في سلّةٍ يُعَلِّقُها في عُنُقِ الهَواءِ- الصّباحُ.

*

نَسِيتَ أنْ تُقبّلَ هذا الصّباحَ خَدّ الياسمينِ !.

- كنتُ مَشغولاً بأبّهَةِ البَنَفسَجِ.

* مَنْ يَلْقَ وردَةً فَلْيُعَنِّقْها .

هكذا تُوصي

جُندَها الرِّيح.

*

لو أنّ للوردِ ذَراعَيْنِ وساقَيْنِ لكانَ تَخَبّأَ مِن وَجهِ الرّيحِ،

وكَنّتَ بينَ أجفانِهِ الفَراشاتُ.

*

خَبِّئني (يقولُ الوَردُ) ودَثِّرْني لِئلاّ تكسِرَ ظَهْرَ نُكهَتي الرّيح.

*

لا أحَدٌ يفهَمُ الرّيحَ مثلُ الوَردِ.

*

حقّاً الوَردةُ ثوبُها نَفسُها.

- ذلكَ أنّها
عاريةٌ ومُحَجَّبَة.

*

هذا اليومَ لمْ يُلْقِ تحيّتَهُ الصّباحُ فأغلَقَ نوافذَهُ الوَردُ/ وتَشرَّدَ النّدى.

*

دَعْني بذكرى صديقتِنا الشّمسِ أُدَثّرْ صديقَنا الوَردَ يا شقيقي الشّتاء.

*

... يبدو ليَ الهواءُ نَخّاساً وتاجرَ عِطرٍ جَوّالاً/ وما الوَردُ إلاّ وكأنّهُ الرّقيق.

*

يظلُّ يابسَ الشّفتَيْنِ يمرُّ بيَ الوَردُ ويقولُ: اسْقِني.

*

سأترُكُ الوَردَ وَديعَةً في عُنقَيْكُما يا أَيّتها الشّمسُ ويا أيّها النّدى.

*

وحدَهُ يحرِسُ المُلقّحينَ الدّاخلينَ والخارجينَ من مَخدَعِ
الزّهرَة. وحدَهُ، وما منْ عاشقة تَبُلُّ ريقَهُ.
مُنتَصِباً، ومُهتاجاً يَعُبُّ الشّوكُ الحارسُ
أقداحَ مهنتِهِ المُرّة.

*

شَبُّ الليلِ :
زَهرةٌ لا تَفتَحُ عينيها وذَراعَيها

إلاّ لِشريكِ فِراشِها الليل .

*

كلّما ظَهرَ الحَدائقيُّ وفي يدَيهِ مِقصٌّ يَصفَرُّ وَجهُ الوَردِ،
وتُنكِّسُ رأسَها الحديقة.

*

- على كُفوفِ الرّاحَةِ دائماً
يُحَمَلُ العِطرُ...
هكذا، أمامَ الوَردِ
يُدافِعُ عن لُصوصيّتِهِ- الهواءُ.

*

ما الوَردُ إلاّ مُغَنّونَ.
كلٌّ يغنّي بِعِطرِهِ/ والمَسرَحُ الحَديقة.

*

دائماً: شاحِبَ الوجهِ يَمُدُّ عُنقَهُ النِّسرينُ مِن فَوقِ السّياج.

*

كأنّ (النّرجِسَ) بُوقٌ. موسيقاهُ عطرٌ/ والعازِفُ نَيسان.

*

عَجيبَةٌ هذهِ (الخُزامى).
الوَجهُ رماديٌّ والعينانِ زَرقاوانِ
والقَدُّ سُنبُلَة.
كأنّ الوَرداتِ كلّهُنّ مِنْ حَولِها
أَيَامى.

*

زهرةُ الثّلجِ :

الثّوبُ أخضَرٌ. الوَجهُ أبيضٌ. والجَفنانِ مُزرَقّانِ.

كأنّها جَرسٌ مُدلّى مِنْ عُنقِ غُصن.

*

وجهُهُ لَيلكِيٌّ/ والشّعرُ أخضَرٌ.

لا يفتحُ عينيه

إلاّ مثلَ نَجمٍ (الزّعفَرانُ).

*

دائماً كَمِثلِ جارية من حوله الشّمسُ، والسّاقُ ريّانَةٌ،

والوَجهُ كأنّهُ حقلٌ مِن زَغَب.

فارِعَةً تتطاولُ(عصا الذّهَبِ).

(*) من مخطوطة: اسمي الشّخصيّ.

ثلاثية لا...

عاطف محمد عبدالمجيد(*)

(1) حَتَّى أُذيبَك..!

لا تَنْظري نَحْوي ولا تتأهَّبي ... وخُذي عيونَك في تجاه الْغيْهبِ
إنّي سَأُبْحرُ في عيونِ قصائدي ... وعلى الضّفاف سَتَسْتريحُ مراكبي
وسَأرْتقي حتّى فضاءِ مَجرّتي ... كيْما أُؤسِّسُ فوْقَ بَهْوك كوْكبي
وهُنا سَأرْسلُ منْ هُنالكَ عَسْكري ... للْفاتنات بعقْد ماسٍ أجْنبي
وأَبُثُّني عبْرَ الأثيرِ وحينها ... تَهْفو الْحسانُ إلى وسائد مَوْكبي
فإذا اعْتلَيْت معَ الْحسانِ أريكتي ... سَأشيرُ صَوْبك بالْبنَان أن اغْرُبي
حتّى أُذيبَك أوْ أُحيلَك للظَى ... إنّ احْتراقَك سَوْفَ يُشْعلُ مغْربي
فلقدْ رجوْتُك منْ قديم إنّما ... كانَ الْعنادُ فتاةَ دارك والصّبي
الآنَ أنْسى ما فَعلْت برغْبَتي ؟ ... أنا إنْ نسيتُ الإسْمَ لنْ أنْسى: غَبي
فلْتجْمعي ما قدْ بذرْت بساحتي ... هيّا اسْتعدّي لارْتحالك واذْهبي
بلْ فاسْلكي درباً سوايَ لأنّني ... مهْما بكيْت فلنْ أُغيّرَ مذْهبي.

(*) مصر.

(2) ليْسَتْ كَمثْلكٍ

لا تَسْتحمّي في مياه فؤادي ... أنا لن أرشّ مياهَهُ بودادي
وعواصفي اللاتي أبَيْنَ تَأمُّلي ... سَتَهُبُّ ضدّك إنْ وَلجْت بلادي
فدَعِي الدِّيارَ وفَتِّشِي عَنْ غيْرِنا ... عَمّنْ يبيعُ سكينةً بِسُهادِ

***

إنّي نَذرْتُ مشاعري وقصائدي ... مُذْ أنْ كَتبْتُ حروفَها بمدادي
لِحبيبةٍ ليْستْ كمثْلك في الهوى ... حتّى وإنْ ضاقتْ بها أَبْعادي
لِحبيبةٍ أجِدُ الدّواءَ بِكفّها ... لوْ مَسّني في غَفْلةِ حُسّادي
ولَسَوْفَ أجْعلُ مِنْ يَديَّ سفينةً ... كيْما تُقلُّ حبيبتي لفؤادي
فأقومُ أنْثرُ في جوانبِه الشّذى ... وأُعدُّ مِنْ أجْلِ الْمليكة زادي
فتجَوَّلي في سَاح قلبي ذا مَعي ... أوْ فاجْلسي في غُرْفةٍ وتَهادي
فأنا ودَدْتُك بلْ أَوَدُّك دائماً ... الآنَ أنْت مراغبي ومُرادي
أمّا التي تركَتْ وسائدَ خافقِي ... فمعَ السّلامةِ مُعْلناً أعْيادي.

***

(3) ولِذا دَعيني

لا تَسْتجيبي في الْهوى لعيوني ... وهَبي فؤادَك يَا سُعادُ لِدُوني
إنّي مُصابٌ بالشّكوكِ ومُضْغتي ... أَبَتْ النِّساءَ فَصدّهُنَ مَعيني

***

آبَى اشْتهاءَك أنْ يَروحَ ضَحيّتي　　أمّا إذا وَدّتْ دماؤُك كُوني
عليّ أَخُصُك بالْعروش وتَاجها　　بَلْقيسُ أنْتِ أيَا سُعادُ قُروني
ومَمَالكي ذي طَوْعُ أمْرك كُلّها　　فلْتحْفظي ربّ الْممالك صُوني
ولْتُثْبتي للْقلْب أنّ مليكتي　　ليْستْ كَكلّ الْفاتنات أَريني
لكنّني وأنا الْمُجرّبُ مُؤْمنٌ　　هذا اعْتقادي ليْسَ فيه جُنوني
أنّ الإناثَ إذا اتّفقْنَ لِمَرّة　　قُلْنَ اتّفقْنَ على شَريعة خُوني
ولذا دَعيني كي أُريحَ مشَاعري　　وأَعيشَ دونَ تَأوّهي وظُنوني
إنّ الْحياةَ بلا فؤادٍ جَنّةٌ　　والْقلْبُ دونَ صبابةٍ كَعرينِ.

شمـــال الـــروح

محمد بصراوي(*)

ومن البحر

شمالا

بانت

جواري الغزاة

ورفرف بند

الشرور العظيم

وأومض

نصل يشق العباب

من الأفق يسري

إلى السالكين

دروب ليال

(*) المغرب.

جفاها القدر

لقد كانوا

هنا

أبدا

في الزمان السحيق

وقبل اجتياح

الجدار المباح

ينامون فوق المدى والغصون

جلابيبهم من شعاع

الشموس

التي انفطرت

في الأزل

لينبع نهر الأبد

ويروي غلة

التائهين....

سكن القلب شمالا

وتعلق بالحب الأول

امتاح

هواء الكون

بلا ألم

فأيقظه مدُّ البر

على البحر

نزع البحر

عن الموج عبابا

دام لدهر

تقريبا

أو أكثر

شعر الصيادون

صباحا

أن الرمل بدا يتحرك...

ماذا وقع

الجو غدا أسود

نأمة فيروس أشقر

قُبَّرة ذُعِرتْ

بدخان

أساطيل

بنود حمراء

وآساد

وصليب

مرتفع

قد أبحر

طعم مرق من الشص

ولم يؤكل

نبوءة طفل

تتبين

لماذا شمال المدن

غدا أغبر

لماذا البحر يفر

من الرمل

ويصغر

لماذا

لماذا

الأسئلة

نصدرها بحروف

ليس لها آخر ؟

في شمال الناس

احترقت

مراكب حلم

ببياض الخبز الأسود

جثث الأفكار

طفت فوق

الترَّهة العظمى

والوعي

المبتور

وشرنقة التابوت

الأوحد

يا غربة روح

الملاح

الأبتر

في بحر

خطَّت أمواجه

بالقلم الأحمر

يا غربة نفس

تتقاذفها

بوصلة

وقف العقرب فيها

عند النبع المصدر.

أيقونـــة الرمـــل

دلالات استخدام مفردة (الرمل) في شعر محمد الثبيتي

محمد الراشدي(*)

التضاريس هو عنوان المجموعة الأهم والأشهر في مسيرة الشاعر محمد الثبيتي ، وهو كذلك الوصف الذي يمكن أن نتطامن إلى إطلاقه عنوانا لمجمل التجربة الإبداعية لديه، وذلك أن خارطة التجربة قد تضمنت تكوينات شتى، وفسيفساء ثرية من الإضافات على مستوى اللغة والمضامين وآليات البناء الشعري، والتوق الدائم إلى اجتراح المختلف والجديد في بنيته وإيقاعه ومضمونه، لتكون بذلك خارطة الثبيتي الشعرية هي الخارطة التي تضج بتدرجات شتى من الألوان والتي تحيل بدورها إلى أشكال مختلفة من جغرافيا القصيدة، وتضاريس اللغة.

وبمسح سريع لتلك الخارطة، نجد أن الرمل بوصفه مفردة لغوية عميقة الاقتران بلغة الثبيتي الشعرية، ظل ينمو ويتراكم فوق مساحة تلك الخارطة، حتى شهقت له بين كل التضاريس كثبان تهيل الكثير من رمل الدلالة فوق سحنات القصائد، وتسترعي بكثير من الإلحاح اهتمام كل ناظر إلى معالم تلك الخارطة.

(*) باحث سعودي.

وبالعودة إلى مجمل النتاج الشعري للثبيتي نجد أن قاموسه اللغوي شديد الاحتفاء بالرمل لا بوصفه لازمة أسلوبية مرافقة لبوحه الشعري فحسب، وإنما بوصفه دالاً ذا حضور كثيف وفاعلية عالية في الوصول بالنص إلى أقصى طاقات التعبير، والقدرة على تجاوز نطاق الإحالة المعجمية الضيقة إلى فضاءات أشد رحابة، تغدو المفردة فيها دالا يكتنز فاعلية تغييرية لا تعود مؤطرة باحتمالات الرمل وإشاريته المحدودة، وإنما يغدو الرمل فيها صانع الاحتمالات وكثبان الدلالات التي تسفيها رياح القصيدة فوق كل معالم الخارطة وتعاريج دروبها.

وعبر ذلك المنجز الشعري للثبيتي، واستنادا إلى أعماله الكاملة، وبمسح سريع نجد أن الرمل يتوزع ذرات من المفردات في نحو من (45) مرة هي ناتج إحصاء عدد مرات استخدام تلك المفردة في مجمل القصائد، والعدد المشار إليه هو ناتج إحصاء عدد مرات استخدام الجذر اللغوي (رمل) فقط، دون أن نعرج على مرادفاته الأخرى، بالنظر إلى أن مركزية الرمل في تجربة الشاعر تختزل الدلالات التي يمكن لأي مرادفات أخرى أن تؤشر إليها، وبالنظر إلى أن الرمل بجذره هذا شكّل مِفصلاً دلالياً بالغ الأهمية والخطورة، تشكلت أهميته عبر شرائح تعبيرية جسد حضورُ الرمل فيها حقيقة الدور الذي يمثله والعمق النفسي والوجداني له في قلب التجربة، ولعل استهلال التجربة الأهم/ التضاريس بالإفصاح عن الهوية المرتبطة أوثق ارتباط بالرمل في قول الثبيتي:

جئت عرافا لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السواد

يبلغ الذروة في التأكيد على فاعلية ذلك الدور وحساسيته بالنسبة للشاعر، وإن كان في التجربة ما يبلغ بالفكرة مستويات أعمق بكثير مما سبق كما ستعرض له هذه الدراسة في غير موضع منها.

وبطبيعة الحال فليست هذه الدراسة هي الأولى من نوعها التي تتناول تداولية مصطلح (الرمل) في شعر الثبيتي ودلالاته، وهو أمر بدهي في التعامل مع تلك السمة الأسلوبية والتي هي أظهر من أن تخفى عن أعين النقد الفاحص ، والقراءات السابرة الدقيقة، لولا أن هذه الدراسة تحاول أن تختط لنفسها نهجا ذا اختلاف في زاوية الرؤية التي تطل منها على رمل التجربة ، حين تنطلق من سيميائيات (الرمل)، استناداً إلى الجدلية الشهيرة في حقل السيميائية والقائمة أبداً بين الدال والمدلول وفق النماذج الثلاثة المعروفة لمستويات تلك العلاقة وهي:

1 - الرمز.

2 - الأيقونة.

3 - المؤشر.

حيث يذهب الأمريكي (تشارلز ساندرس بيرس) إلى أن العلاقة بين الممثل والموجودة بحسب تعبيره، أو (الدال والمدلول) كما لدى سوسير ومثلما هو الشائع، يذهب بيرس إلى أن العلاقة تقوم وفق ثلاثة نماذج:

1 - رمز / رمزي : وهي صيغة لا يشبه فيها الدال المدلول إنما هو اعتباطي في أساسه أو محض اصطلاحي ، لذا يجب إقرار هذه العلاقة وتعلمها.

2 - أيقونة / أيقوني : هي صيغة يعتبر الدال فيها شبيها بالمدلول أو مقلداً له، يشبهه في امتلاك بعض صفاته، ومثال الأيقونة لوحة الوجه، الكاريكاتور، والكلمات المحاكية، والاستعارات.

3 - المؤشر / تأشيري: صيغة ليس الدال فيها اعتباطياً، ولكنه يرتبط مباشرة وبطريقة ما (مادياً أو سببياً) بالمدلول، ومثال المؤشر (الدخنة، الرعد، آثار القدم)[1].

وإثر ذلك فهذه الدراسة تحاول أن تحدد في أي مستويات تلك العلاقة يقع الرمل في شعر الثبيتي باعتباره دالاً لغوياً يحيل إلى مدلول واضح ومحدد ومن ثم الأثر الذي ينجم عن تلك العلاقة وانعكاساته على التجربة من حيث كون تلك العلاقة وتجلياتها جزءًا هامًا في صياغة وتعميق الرؤيا الشعرية، وتعزيز المكون الفني والجمالي للتجربة.

وحتى لا تقع الدراسة في معضلة التيه في رمال متحركة، وتنجو بفكرتها من دوامات الفناء المتربصة على أكتاف الكثبان، ينبغي لها أن ترسم في مفازات ذلك الفضاء الشاسع من الرمل علائم تقتفي من خلالها ملامح المدلول الذي تتغيا الربط بينه وبين الدال الذي يحيل إليه، فإن يكن الدال سمة أسلوبية تندرج ضمن نظام اللغة، فإن المدلول يملك من قابلية التشظي في جوهر كينونته ما يستدعي أن ننتخب له من معجم إحالاته سمات بعينها تكون محاور القراءة ومنطلقاتها، ويمكن أن تحدد سمات المدلول في المحاور التالية:

1 - في مشهد الصحراء يغدو الرمل مكوناً رئيساً ضمن تفاصيل ذلك المشهد، يتمثل من خلاله فضاء الرؤية، والحاضنة الطبيعية لمختلف صور الحياة وتجلياتها، والسجل الذي يحتفظ بين ذراته بحقب من التاريخ وبقايا الأزمنة.

2 - يمتلك الرمل فاعلية كبيرة جداً في التغيير وإعادة تشكيل الحياة حين تتمظهر فيه سمات الحياة والفناء معاً، إذ يمكن للرمل أن يكون مساحة ظمأ وجدب فوق أديم الصحراء، وفي الوقت ذاته يمكن أن تتفتق بين ذراته أمارات الحياة فيفصح عن ماء وكلأ تتخلق من حوله حيوات شتى، وتخرج به البيد عن وحشة صمتها.

3 – تتسامى علاقة الإنسان بالرمل أو الرمل بالإنسان حين يعودان شيئا واحداً، يحمل الإنسان الرمل في عمق تكوينه وأصل خلقته، ثم يكون الرمل فضاء حياته، حتى إذا جفت الحياة في عروقه عاد يلتحف الرمل ويتماهى به، فهو رمل في البدء وبعض رمل في منتصف الرحلة وإلى الرمل معاده حين يأفل به العمر، وكل الذي يتبقى منه يحيل إلى مساحة الرمل الأخيرة في أشبار من الأرض لا تؤوي سوى الرمل !

تلك العلاقة المتنامية المتدرجة بين الصحراء والرمل في صورتهما الأولية تعود لتتشكل مجازياً عبر فضاء النص، حين يتكاثف حضور الرمل بكل ثرائه الدلالي، ضمن مساحة تجربة تتقاطع عميقا مع الصحراء في كثير من تجلياتها، حتى توشك أن تكون صحراء القصيدة وقصيدة الصحراء، التي جسدت واحدة من أهم التجارب في استلهام أفق الصحراء، وتوظيفه من خلال المتن الشعري توظيفا يتخطى مجرد الشعاراتية، أو التأطير الظاهري ليبلغ به درجة التمازج والتداخل الذي لا يعود معه ممكنا الفصل بين التجربة وأفقها، أو التعاطي معها بمعزل عن سياقها الروحي والنفسي الضارب في عمق الكثبان وفضاءات البيد التي تلازم ذكر صاحب التجربة معها حين اشتهر بـ(سيد البيد) بعد قصيدته (تحية لسيد البيد).

واستطراداً فإن التجربة في عكوفها على استحضار تفاصيل مشهد الصحراء لم تكن الأولى أو الوحيدة، إنما هي جزء من سياق ثقافي إبداعي ممتد كانت الصحراء ثيمة مهيمنة على خطابه الإبداعي ضمن حقبة بعينها من عمر مشهد الإبداع المحلي، الأمر الذي حدا بمثقف وناقد مثل عبدالله نور أن يطلق نعت (ثقافة الصحراء) على خطاب الإبداع في تلك المرحلة، وهو ذاته النعت الذي عنون به ناقد آخر هو (سعد البازعي) كتابه الذي تضمن عددا

من الدراسات والقراءات النقدية اتخذ من الصحراء مرجعية ناظمة لها، وأفرد في الكتاب ذاته فصلا بعنوان (ثقافة الصحراء: ملامح الهوية المحلية) لامس فيه ذلك التداخل الكبير بين المنجز الإبداعي لجملة من شعراء الجزيرة حسب وصفه والصحراء حين قال: (ثقافة الصحراء توجز في اعتقادي تفاعل كثير من مبدعينا مع ذلك العالم السديمي الممتد بغموضه ورهبته وتقلباته، عالم الرمل الراحل الراحل أبداً، والصحراء الجرداء، والمطر الشحيح الذي لا يعرف جدولاً ثابتاً، المطر الذي يأتي ولا يأتي، والثقافة هنا هي نتاج ذلك التفاعل وتاريخه وإعلان الإنسان المتواصل عن بقائه في عالم الريح والرمل والمطر الشحيح ، وعن حبه لذلك البقاء وقبوله لتحدياته...) [2].

وإن لم يكن هذا مقام الإفاضة في تداعيات العلاقة بين تجربة الثبيتي والرافد الصحراوي الذي اغتذت منه، إلا أن تلك الإشارة بالغة الأهمية لتأكيد توازي العلاقتين بين الرمل وبنية الصحراء في إحالتها المباشرة من جهة، والعلاقة بين الرمل وأفق المجاز الشعري ضمن إطار القصيدة من جهة أخرى، بعد أن استوضحنا أن القصيدة هي فاصلة ضمن سياق أكبر هو سياق ثقافة الصحراء، وبالتالي فهي قصيدة الصحراء.

فإذا ما أعدنا النظر من نافذة السيميائية بين الدوال ومدلولاتها ضمن سياق أكثر عمومية وأشمل، فإننا حتما سنتوقف إزاء سؤالين يستوطنهما كثير من القلق وينبني أحدهما على الآخر.

أولاً: هل يمكن أن نعتبر أن تجربة الثبيتي كلها كانت دالا ضخما توزعته دواوين مختلفة وانتظمته دلالة واحدة تحيل إلى الصحراء والصحراء فقط؟!

ثانياً: أليس اختزالاً مفرطاً أن نتوصل إلى شيء كهذا، أم أن البيد الشاسعات وما يتخلق في مهامه رملها تنفي وساوس الاختزال تلك، وتنفي

منطقية الحجاج فيها ، ولسنا بوارد ذلك الآن ، وإن كنا عرجنا على بعض ما يمكن يكون تأكيدا لهذا الرأي في الحديث عن ثقافة الصحراء، إلا أننا نوطئ بذلك السؤال لسؤالنا الأهم الذي تتأسس عليه هذه الدراسة وهو :

طالما أن قصيدة الثبيتي هي صحراء المجاز، هل كانت كثبان المجاز التي جسدتها مفردة الرمل بكثافة حضورها فوق متن تلك القصيدة أمينة في الإحالة إلى دلالات الرمل، وما مدى عمق تلك الإحالة ، وهل تصنف في بند الرمز أم الأيقونة أم الإشارة ؟

ولقد تقدم معنا من قبل ذكر المعالم التي تحكم العلاقة بين الصحراء والرمل، وهي ذاتها المعالم التي تترسم هذه الدراسة طريقها حين تعرض لتمظهرات الرمل في قصيدة محمد الثبيتي، انطلاقاً من رصد مواضعه ومضاهاتها بتلك المعالم.

- الرمل / التكوين:

في هذا المستوى من العلاقة يؤثث الرمل فضاء المشهد ويشكل مكوناً رئيساً في خلفيته، لولا أنه لا يبرح سماته الوجودية، فلا يخرج عن سكونه، وتأتلف ذراته وكثبانه لتكون حاضنة المشهد ومسرح تفاصيله.

- **(ضمني ثم أوقفني في الرمال ...)**(3).

- **(مروا خفافا على الرمل ينتعلون الوجى ...)**(4).

- **(تلك مآثرهم في الرمال ...)**(5).

- **(على شاطئ الرمل**

ما زال صوتك

يسهر في شرفات القمر ...)(6).

- **(جاء محمولاً على موج الرمال**

جاء منحوتا على ريح الشمال ...)[7].

- **(كأننا في الرمال السمر**

في الأشجار

وفي كهوف المراعي

ما كتبناها)[8].

وربما تضاءل ذلك الحضور ليصبح إكسسواراً يناط إلى إطار المشهد ليمنحه شكله النهائي دون أن يكون فاعلاً أو مؤثراً ضمن بناء المشهد.

- (... ممزوجة بحبات العرق وذرات الرمال)[9].

- (أسميك قارئة الرمل

عرافة العشق ...)[10].

ومرافقة الرمل لشتى تعرجات التجربة وحضوره حتى في بناء المشهدية البسيطة فضاء مكانيا ومكونا صوريا ، كل ذلك قرينة جلية على عمق الغور الذي ينسكب فيه الرمل إلى روح التجربة ويسري من قلبها النابض إلى شاسع أطرافها.

- الرمل / الحمى:

وحدها أكف الريح تفض مغاليق الصمت والسكون في أجساد الكثبان، وتخلق في ذاكرة الرمل مفاهيم الجنون، فلا يعود الرمل هو الرمل الذي يحتشد ممتداً في أفق المشهد مانحاً الأحداث من ذاته حيزاً تتلاحق على مسرحه، أو مؤتلفاً ضمن سياق تكويني لا يعدو أن يكون فيه مجرد جزء من تفاصيل تتناغم ليكتمل بتناغمها مشهد مفترض، إنما يذهب في أفق الفاعلية

بعيداً ليكون المسرح والحدث معاً، ويطغى على كل ما يجاوره بفردانية مدهشة تحيل العلاقة إلى تجاذب محموم وسجال لا نهائي.

وحين تكون القصيدة هي الريح أو بوابة الريح، فكل ذرة رمل بين أبياتها تكون نواة كثيب من الدلالة تتسعر فيه حمى الشعر لتقلب المعادلة كلها.

(وكلانا تغشته حمى الرمال

فلم يدر أي رياح تلقى

وأي طريق سلك)(11).

كما في نص (قرين)، إذ تغدو حمى الرمال تلك ذات أثر يتغشى الذات الشاعرة وقرينه، وحين نستعيد ما تجذر في الذاكرة من ارتباط القرين بمعاني الإلهام الشعري، نستوضح من ذلك أن التجربة كلها تتجذر عميقاً في الرمل الذي يمنح كل شيء سحنته، فتتماهى الطرق جميعا ببعضها، ويتجاسر الرمل ليرسم مصائر الريح بعد أن كانت هي الآخذة بقياده من قبل.

وفي الأثر ذاته تتقاطع (حمى الرمال) تلك مع (صهباء الرمال) في نص (الأوقات)، لتسلكان معا الطريق ذاته الذي توشك معه الرمال التي تتعتق في أجواف كثبانها الخمر أن تتماهى بتلك الخمر أثراً، لتصبح صهباء من شأنها أن تحجب وتطوق الذوات كفعل الخمر بالعقل:

وارته صهباء الرمال عن الرجال

وطوقت بغبارها الذهبي هامته وجيده

وإثر ذلك فلا غرابة أن نقرأ (فلم يدر أي رياح تلقى وأي طريق سلك).

ويتجلى القلق والسجالية المحتدمة كأبرز سمات تلك العلاقة المضطربة التي لا تهدأ ، فمن صهباء الرمال إلى (وارد الماء) الذي (عتقته رمال الجزيرة).

- .. فالذي عتقته رمال الجزيرة

واستودعته بكارتها يرد الماء

يا وراد الماء عل المطايا

وصب لنا وطنا في عيون الصبايا[12]...

فهي الصهباء المعتقة، وهي التي تعتق في بكارتها (وارد الماء) وهي الحمى التي تسري بلا هوادة في كل مفاصل التجربة وتمتد لتكون هي جهة السقيا، هي الماء المسكوب من آنية الألم في أقداح الأمل.

- ظمآن تستسقي الرمال

تصوغ من آلامها أملا

ومن آمالها إبريقاً[13].

ويشف الانحراف المضمن في تستسقي الرمال عن وجود يغلف الرمل كل تجليات الحياة فيه، حيث يتجسد الرمل مفازات ظمأ تترامى إليها آمال السقيا، ويتشكل ترابها آنية لانسكاب الرمل الذي هو الري والظمأ معاً، وهو الحمى وما يبترد به منها، وهو نخب الروح وما تتعتق به الروح، في علاقة خارجة عن كل مألوف الذاكرة من أشكال العلائق، بل حتى الذاكرة نفسها تعود ذاكرة رمل.

- للحب واجهة من مرايا

وللرمل ذاكرة من ضباب[14].

والضباب بسديميته وغموضه يجسد المعادل الموضوعي لذاكرة تغيم فيها ملامح الأشياء فلا تعود التفاصيل هي التفاصيل ويبسط الرمل سطوته حتى توشك أن تتعانق الأرض والسماء في ذرة رمل.

واحتدام السجال في هذا المستوى من مستويات العلاقة يلغي مركزية أي من قطبي ذلك السجال، ويترك بحر الاحتمالات رهواً لهما معاً، فيستوقفك قول الثبيتي:

- ألا أيها المخبوء بين خيامنا

أدمت مطال الرمل حتى تورماً (15)

ويستدعي إلى بهو التأمل قوله أيضا :

ظمآن تستسقي الرمال

تصوغ من أمالها قدحاً

ومن آلامها إبريقاً (16)

فإذا أمعنت النظر في فعل الاستسقاء أفصحت المقارنة عن جانب من قلق العلاقة وانتفاء مركزية الشخوص والتفاصيل، فالاستسقاء فعل يقوم بين آلام العطش وآمال السقيا.. بين احتمالات الري، واحتمالات أن تخلف السحائب وعود المواسم وانتظارات الجدب، وأن يديم الرمل مطال الظمأ، تمام مثلما أن ذلك المخبوء بين الخيام يديم مطال الرمل.

- ألا أيها المخبوء بين خيامنا

أدمت مطال الرمل حتى تورما

أدمت مطال الرمل فاصنع له يدا

ومد له في حانة الوقت موسما

وإذا فكل منهما - الرمل/ الإنسان - يقتعد الانتظار، ويكرع أنخاب الصبر في حانة الوقت الممتدة شاسعة كبيداء بلا نهاية !!

للرمل أوردة:

وإن تكن العلاقة بين الذات والرمل التي يرصدها النص الشعري لدى الثبيتي تقيم من الرمل طرفاً بالغ الأهمية والفاعلية في سجال الصحراء وتضعه في موقف الند مقابل الذات الإنسانية، فإنها في الوقت ذاته تحرص على الإبقاء على توازنات تلك العلاقة والوقوف بمسافة متساوية من قطبيها وتسلك لأجل ذلك آلية مزدوجة تتجسد في ناحيتين:

- أولا: أنسنة الرمل/ حين يمنح المجاز الشعري للرمل ذاكرة وصوتا وأوردة ولغة، وينتقل به من مجرد حضور لا يتخطى سمات وجوده الأصلية إلى كيان مغاير تؤسس له القصيدة وتحتفظ لنفسها بإمكانية تشكيل صلصالها المستجد وفق الرؤية الشعرية.

- ثانياً: التماهي بين الذات والرمل / وهذا الفناء في الرمل ظلت القصيدة تُشَرعنه حتى أوشك أن يكون قدرا لا مندوحة منه، وحتمية حياتية لا مناص منها، فالرمل السقيا، والرمل مادة الحياة (تستف الرمال)، والرمل/ اللغة/ الذاكرة/ فضاء الحياة ، كل ذلك يوقظ الولع بذلك الرمل حتى يكون التماهي به هو الذروة في تلك العلاقة/الحياة.

- فامتزجت مع الرمل

صرت بذورا

صرت جذورا

صرت بخورا

نفذت إلى رئة اليم .. طافت برأسي الخيول الأصيلة(17)

وهكذا تشتبك أطراف العلاقة، وتنمحي الذوات في انصهار يوحد الكل خلقا آخر، إنساناً بملامح من رمل، وأوردة من تراب، وكثباناً تتأنسن وتفصح

عن ذاكرة وعروق تسري في تجاويفها الحياة، تتورم حينا (أدمت مطال الرمل حتى تورماً)، وينز من أورامها الصديد (فطال بها واستطال / وأفرغ منها صديد الرمال)[18] صوتها منذور للبوح (حين جاء حبته الرمال صوتها) ولغتها أبجدية من رمل لاهثة الحروف.

- أتيت أركض والصحراء تتبعني

وأحرف الرمل تجري بين خطواتي[19].

وإثر ذلك يمكننا القول إن الرمل لدى الثبيتي كان دالاً أميناً في الإحالة إلى مدلوله، ووجوده المجازي يستنسخ سمات وجوده الحقيقي، وذلك انطلاقاً مما تحدد سلفاً من تمظهرات الوجود الحقيقي للرمل، وما توصلنا إليه من سمات ذلك الدال اللغوي التي تخلقت في جوف القصيدة، واحتفظت بملامح مدلولها الذي لقحت منه القصيدة في تزاوج أنجز حضوراً شعرياً ينتمي إلى أرومة وثيقة الصلة بالبيداء والخيل والليل، وكأنها تعيد تشكيل صورة الصحراء في التحامها بالرمل مهدا لغوايات الشعر والجنون والصعلكة تماما مثلما هي قصيدة الثبيتي وتضاريس لغته !.

فإذا ما أعدنا النظر إلى مستويات العلاقة بين الدال والمدلول وفق رؤية (بيرس): (الرمز - الأيقونة - الإشارة)، لنحدد في أي أطوار تلك العلاقة يمكن أن نؤطر دلالات الحضور الكثيف للرمل في شعر الثبيتي، أمكن لنا أن نتبين وبوضوح أن (الأيقونية) هي الوصف الأدق والأصلح لتجليات تلك العلاقة، فالتواتر المحتدم لذلك الدال لدى الشاعر يخرج به عن مجرد كونه إشارة أو علامة عابرة، وتختزل فاعليته الدلالية بما لا يوائم عمق الأثر الذي يحدثه ذلك الحضور، كذلك وعلى الرغم من أن الاستخدام المكثف للدال قد تضمن قدرا عاليا من الرمزية إلا أن حصر العلاقة أيضاً في مستوى الرمز

وحده من شأنه أن يكون خناقاً لا يتناسب مع محورية ذلك الدال وعمقه واحتفاظه دائماً بوشيجة ما تشده إلى دلالاته التي أوشكت أن تكون الثابت الوحيد في سياقات استخدام مفردة (رمل)، ليبقى الرمل (أيقونة التجربة)، مجازا ينتهي إلى تخوم الحقيقة محتفظا بشرطه الجمالي وفيا مثلما الأعراب للبيد أو الصهيل لحناجر الخيل.

ولعلنا حين نستذكر أن الأفق الدلالي للأيقونة يتضمن بعداً ذا صبغة دينية متسمة بالقداسة في بعض الشرائع نتبين إلى أي مدى يتجذر الرمل في ذاكرة الروح ووجدان التجربة، حضوراً يعادل الوجود ذاته، لا يستطيعه المحو ولا النسيان.

يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي

أو تشعلين دماء البحر في ذاتي

فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي

ولا عبير الخزامى من عباءاتي

الهوامش

(1) أسس السيميائية ص 81.

(2) ثقافة الصحراء ص 32-33.

(3-19) ديوان الثبيتي ، الأعمال الكاملة ، الصفحات حسب التتابع (99 - 104 - 247 - 187 - 294 - 288 - 307 - 37 - 104 - 105 - 159 - 50 - 98 - 151 - 98 - 204).

المصادر:

(1) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر ، ترجمة طلال وهبة ، الطبعة الأولى 2008، المنظمة العربية للترجمة.

(2) ثقافة الصحراء، سعد البازعي، الطبعة الأولى 1991.

(3) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة)، محمد الثبيتي، الطبعة الأولى 2009، دار الانتشار العربي بالاشتراك مع نادي حائل الأدبي.

مقدمة ملف الشعر اليمني

توطئة الملف:

تسير الحركة الشعرية في اليمن بإيقاع متسارع وحثيث.. لا تتوقف ولا تدع المتتبع لها يمسك بكافة تلابيبها وأبعادها المتعددة لا كما ولا كيفا، ولا يلم بكافة منجزيها أيضاً، إذ لا نفتأ نلمح كل يوم مبدعاً جديداً - على الأقل - يبزغ في الساحة بإصدار أو بمجموعة إصدارات أو بنصوص هنا وهناك في الصحف الورقية أو المجلات أو على الشبكة العنكبوتية وهي كلها أسماء ونصوص خلاقة تكاد تتسم كلها برابط رفيع يميزها عن كافة الإصدارات والأسماء العربية المعاصرة بشكل أو بآخر.. ونحن هنا لا نزعم أننا قد تناولنا أهم تلك النتاجات أو النصوص أو الأسماء التي يضج بها المشهد وإنما هي محاولة لرصد بعض من التيمات المهمة والمهيمنة في النص الشعري اليمني المعاصر وفق المتاح والمتوفر من قراءات استطعنا الحصول عليها فنأمل أن تكون قد حققت المأمول منها..

تقنية القناع في الشعر الحديث في اليمن

شعر أحمد العواضي نموذجاً

أحمد صالح الفراصي(*)

لعل من نافلة القول أن القناع في أبسط تعريف له هو: أن يتمترس الشاعر خلف شخصية مشهورة - تاريخية غالباً - ويتماهى فيها ويتحدث بلسانها، مسقطاً على حديثها همومه وتطلعاته ورؤاه، متخذاً من أفكار ومقولات وأحداث تلك الشخصية ستاراً شفافاً يحول دون انكشاف كلي لملامح شخصيته المتخفية، والشاعر بذلك يحاول أن «يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع) وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية. ولكننا ندرك، شيئاً فشيئاً، أن الشخصية في القصيدة - ليست سوى (قناع) ينطق الشاعرُ من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة»، وهذه الشخصية المشهورة يتمترس الشاعر خلفها «ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»، مبدياً وجهة نظره في كل ما يدور حوله من مشاكل وهموم أو من أحداث ووقائع أثارت خياله وإبداعه.

(*) جامعة ذمار - كلية الآداب.

وإذا كان مصطلح (القناع) يقترب بشكل أو بآخر من تقنيات السرد - كما يرى بعض الكتّاب -؛ فإن هذه القراءة قد ارتأت إدراج هذه التقنية ضمن التقنيات التي أفاد الشاعر اليمني الحديث منها في توظيفه للموروث الأدبي والشعري خاصة، حيث تزعم أن هذه التقنية أقرب إلى هذا المجال وألصق بمكوناته، وهي في ذلك تنطلق من كون مجال دراسة هذه التقنية ستكون من خلال تتبع كيف يتقمص الشاعر ملامح تلك الشخصية التاريخية (المشهورة) وكيف استفاد من مقولاتها ونصوصها ووظفها في خطابه بعد أن أسقط عليها همومه ورؤاه وأفكاره، وهي في ذلك تتكئ على ما تناولته الدراسات النقدية الحديثة تحت اسم (التناص) أو (التداخل النصوصي)، لاسيما وأن القصيدة التي تتوسل بهذه التقنية لإبراز رؤيتها وأفكارها تنفتح على مجالات هذا التداخل النصوصي انفتاحاً واسعاً، وتتضح ملامح هذا الانفتاح من خلال بنيات النص المقنّع وأساليبه، لاسيما حين يستدعي الشاعر مقولات الشخصية التراثية ونصوصها ويوظف أهم علاماتها وإشاراتها ودلالاتها التاريخية والاجتماعية ، مسقطاً تلك الدلالات على تجربته المعاصرة ، ساعياً إلى إنتاج تجربة جديدة في بنية نصية جديدة ، تقوم على أنقاض العلاقة الحميمة بين أفكار ورؤى الشخصية القديمة وبين أفكاره ورؤاه الآنية، لاسيما وأنه «يتحقق التناص في بناء النص المتكامل، محققاً اختراقاً وحضوراً في كل مستويات النص، متداخلاً ومتفاعلاً من بداية النص إلى نهايته»، زد على ذلك أن قصيدة القناع تنهج - في نماذجها الواعية لتوظيف القناع - تداخلاً متناغماً ينفي تشكلها - غالباً - من نص واحد، وهي بهذا التداخل تكتسب «علامة تميزها عن غيرها من القصائد الأخرى، لأنها قصيدة لا تقوم إلا على التناص ولا تنبني إلا تحت ظلال نص آخر أو نصوص أخرى» تسهم في توضيح رؤيتها وتجلو أفكارها، وتكون حريصة في الوقت ذاته على أن تبقى

شخصية الشاعر متمترسة خلف مقولات وأفكار النص أو النصوص السابقة وشخصياتها. واتكاءً على ذلك رجّحت هذه القراءة إدراج تقنية القناع ضمن تتبع تقنيات الموروث، ثم دراستها في إطار المجال الذي تنتمي إليه الشخصية المُتقنّع خلفها، لاسيما وأن هذه التقنية تنهض على فكرة تضمين الشاعر المعاصر لأبيات أو أفكار أو مقولات شخصيات سابقة استحضرها وشكل منها بنية خطابه المعاصر.

والمتأمل في خطاب «أحمد العواضي» الشعري سيجده قد أفاد من هذه التقنية في عدد من قصائده، ومن هذه القصائد قصيدة (خماسيات الملك الضليل) التي تقمص فيها العواضي شخصية الشاعر الجاهلي -اليمني الأصل- «امرئ القيس بن حجر»، وهي القصيدة التي يرد فيها:

(1)

وإذا الغيوم تعثرت، والأرض ألقت ثوبها وتفككت،
ودنت رياح، واستطال الليل، واضطربت خيول الشعر
واقترب المدى قلقاً، ولامست البروق الوجد
أقصى ما تخبئه القصيدة.. تقبض الأسماء، تنشق السماء
كأن أبواب الغيوم تفتحت لترى وجوم الكائنات وقد تثاقل
في بكائي، ما أمر الحزن في بيد بلا عشب ولا حجر ولا
طلل سواي.

(2)

خبأت حزني في (سجنجلة). وبعضي في إناء الوقت،
من سجعٍ على فرسٍ أرى الأحلام عارية من الأسماء،
وزعت اللغات على رياح الأرض. أيقظت الطبيعة من

مخابئها، وأحييت التأمل: ناقة الشعراء..
سميت المدى قفراً، وفاكهة البكاء دخان
عمر مرّ بين أصابعي وأنا البسيط إلى حدود تأمل
الأشياء في حالاتها الأولى. أرى الإصباح حزناً
مزهراً. والطين مبتدأ الخرافة جمرة الشعراء لا تفنى،
وقوس القلب متسعٌ لآهات الفراغ، وندرة الأشياء،
والزمن البعيد.

(3)

الطير سارقة المعاني كلما حطت على صوتي
تكاثرت الدروب. وكلما ناديت ينكسر الصدى صوت
الأماني. قبل أول غيمةٍ في الشعر أغدو راجلاً، وأكر
مثل وحشٍ. أيطلا ظبيٍ مخيلتي، وإرخاء
العبارة ظل راحلتي وخيل خرافتي. علقت قلبي بين
مفترق الشجون. وسُسْت خيل الشعر حتى المنتهى
عجباً. وسومت القصيدة بالأماكن والمعادن والبكاء،
رأيت أعجاز القوافي في مهبّ الوقت خاويةً. عقرت
مطيتي ضجراً على نفسي فعلقني الرواة على نساء
الليل، رمل الشعر غمد خرافتي وشجونه دربي
وأمتعتي وناري...

(4)

فأنخ شجونك بين قافيتين، أقصى الحلم، حلم غير
ذي زرع، وأسئلة وأنهار من الشمع المصطفى سائغاً،

ومضارب صفر.. هي الصحراء حنظلة الآسي، بلد
ملفقة، ويوم تائه، قمر ترابي يطلب وهيكل خرب لحلم
قاحل، أنا رب راحلتي وقافيتي مزاج ماكر متقلب، لا
قلب للصحراء ألا نبض أسئلتي وريح في الجهات
السبع تسقط مثل وهم شاحب، نطق الحديد ودارت
الدنيا، وحلمي في أقاصي الروح مثل كسوف خوف
خائف

(5)

الخيل أزمنة مكررة ، وحدّ السيف حزنٌ عاقرٌ.
سأجمع الأسفار في كفي وأنثرها على شجر الأثافي،
خيمة الشعراء مأوى من يضل، سكينة الموت المبكر،
حلّة المنفى رمادٌ شامتٌ، بابٌ نهائيٌ لباب الوقت.. أين
أفر. أي شجىً أصد لأي ليلٍ أستعد. وحيلة الصحراء
أوسع من (قفا نبك). إذا استوقفت ذاكرتي تهبّ
الريح عاتيةً تذكرني أبي وتعيد ثأري. يا أبي إن
البراري خبأت تاجي ومملكتي. كثير الوقت مرّ على
بكائي، كم من الآهات خلفي. أي موتٍ باردٍ يدنو . وأي
مدى يُمدُّ. ليت لي غلاً لكي أستل مِن وحشيتي سيفاً
لثاراتي ويأسي...! يا أبي إني مقيمٌ ما أقام الشعر.. باب
غامض.. ومدينةً مسكونةً بالجن والموتى وبالشجن
الثمين وسلة الرؤيا.. أنا ملك الخوارق. بيرق الأحزان،
ضليل الخرافة. كلما ألقيت نفسي في سماء الشعر
أشعلت الحرائق في خيام الحلم. هيأت المدى لقصائد

تأتي وأزمنةٍ تطل. جنوب ذاكرتي مضارب
من أحب. شجونهم شمسي. تداخلت المضارب
والقصائد، والأثافي، والدروب، ووحشة المغنى
وعشب الموت، والتأويل.. والصحراء قافية خؤون.

منذ بداية القصيدة يستشعر المتلقي رغبة المتن في تفكيك معلقة ابن حجر القديمة ليعيد بناءها بصيغة معاصرة تختلف عن سابقتها في معظم رؤاها وطروحاتها، حيث يخطف المتن شخصية امرئ القيس من أمكنتها وأزمنتها المغيبة في دهاليز الذاكرة، ليستنطق من خلالها مآسي راهنه المعيش وهمومه. ونلمس رغبة المتن في التمترس خلف هذه الشخصية منذ العنونة «خماسيات الملك الضليل» وهي التي تشي برغبة المتن في أن يحّمل هذه الشخصية رؤاه وأفكاره، إذ لا يكتفي من هذه الشخصية بالإفادة من مفردات المعلقة وتضمين أبياتها؛ بل يمتد ذلك إلى بقية النصوص والأحداث التي أثرت عنها، ليحقق بذلك نوعاً من الحوار والامتصاص بينه وبين تلك النصوص والأحداث كلما سنحت له الفرصة، وليؤكد من خلال ذلك مقدرته على تحميل تلك الشخصية ومواقفها أعباء العصر ومضامينه.

ويظهر ذلك الحوار والامتصاص منذ فواتح المتن الحاضر الذي تختلف ظروفه وسياقاته عن ظروف النص السابق ومجريات أحداثه، فحين كان امرئ القيس يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ليؤشر بأنه كان ينتمي إلى مجموعة ترافقه في رحلته وتشاطره همومه وأفراحه، نجد المتن الحاضر يصرخ بأنّات ذاتٍ معاصرة تعاني شدّة الاغتراب والتوحد والحزن (ما أمرّ الحزن في بيد بلا عشبٍ ولا حجرٍ ولا طللٍ سواي)

مفصحاً عن شعور مرير بعدائية هذه الأمكنة التي جعلت الذات تتقوقع على أحزانها وتتكفئ على مراراتها (خبأت حزني في سجنجلة، وبعضي في إناء الوقت)، وهي بالرغم من محاولاتها في إخفاء هذه الأحزان إلا أنها لا تلبث أن تطفو على السطح، بعد أن قامت (السجنجلة) بفضح عذابات وأحزان الداخل وعكستها على مظاهر الخارج وأشيائه (بلا عشب ولا حجر ولا طلل)، لاسيما وأن هذا الزمن المرمد (إناء الوقت) قد أسهم في منع الذات من تحقيق كل ما تصبو إليه ، وذلك ما أدّى إلى حجب الرؤية عنها (أرى الأحلام عاريةً من الأسماء) بعد أن تملكها اليأس من تغيير ملامح الراهن الكئيب بالرغم من أنها قد عملت جاهدة على تهيئة عوامل نهوضه والخروج به من دهاليز عتمته (وزعت اللغات على رياح الأرض، أيقظت النبوءة من مخابئها ، سميت المدى قفراً)، حيث إن هذه (الأحلام) لا تلبث أن تتحطم على جدران الواقع الصلبة (دخان عمرٍ مرّ بين أصابعي وأنا البسيط إلى حدود تأمل الأشياء) معترفة بخيبة المسعى ولا جدواه، وذلك ما دعاها إلى أن تنظر إلى الآتي نظرة تشاؤمية سوداء (أرى الإصباح حزناً مزهراً)، وهي بذلك تسلب عن الآتي نورانيته وإشراقه الذي ألفيناه في المعلقة قديماً:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ

بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثلِ

حيث يفصح فعل الرؤية (أرى) عنٍ صباحات معاصرة سوداء معتمة، صباحات لم يشفع لها كونها مزهرة في أن تجلو عن الآتي سوداويته، فالحزن قد سلبها نورانيتها وتفتحها، ليؤكد المتن على وجود عتمة متناسلة ترزح تحت وطأتها الذات الرائية وهي تحاول احتواء هموم الآخر والبحث له عن حلول ناجعة تجلي عنه بعض ما يحيط به من غيوم الفجيعة والاستلاب. زد على ذلك أن الصرخة التي أطلقها المتن (كلما ناديت ينكسر الصدى صوت الأماني) قد

عززت نبرة يأس الذات من العبور إلى أزمنة مشرقة، حيث إن هذه (الأماني) بتغيير الأوضاع القائمة والخروج من دواماتها لا تلبث أن تتحطم تحت معاول الراهن المسيطر الذي يحول دون تحققها ويعمل على بقائها مجرد (صدى) متكرر يعود إلى قائله من دون أن يحقق أدنى تأثير في الآخر الذي لا يختلف في جموده واستكانته عن هذه الجدران التي تعيد الصوت متكرراً إلى مسامع قائله.

ولكي يُمعن المتن الحاضر في إيضاح تمترس قائله خلف أستار الشخصية القديمة؛ نراه يرصع جنباته ببعض الشذرات المقتطفة بعناية من المعلقة القديمة، إذ يرد (قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلاً وأكر مثل خيال وحش، أيطلا ظبي مخيلتي، وإرخاء العبارة ظل راحلتي وخيل خرافتي)، والمتن هنا يتجاوز أفكار المتن السابق الذي نجد فيه فارساً مغواراً يكر بفرسه في فضاءات حلمه ولهوه وغزواته:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجـرد قيـــد الأوابـد هيـكل
مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معـــاً
كجلمود صخرٍ حطه السيل من عل
له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وإرخـاء سِرحـانٍ وتقريـب تتـفُلِ

وهو بذلك يؤكد على أن قصيدة القناع لا تقدم محاكاة حرفية للوقائع النصية القديمة، وذلك لأن الطبيعة الجدلية للتأثر والتأثير بين النصوص السابقة واللاحقة ليست وصفاً لتجربة أو فكرة نص سابق من وجهة نظر معاصرة؛ بل إنه إدراك وفهم معاصر لتلك الفكرة أو التجربة، لاسيما وأن النص المعاصر لم يكتف بنقلها حرفياً كما وجدت في الماضي، وإنما يضفي

عليها رؤيته وتجربته وفكرته الحاضرة، وذلك ما عكسه المتن الحاضر حين اتخذ من القصيدة الملتزمة سلاحاً عصرياً ومطية معاصرة يحقق من خلالها غزواته ومغامراته ويصور بواسطتها انتصاراته وهزائمه. إلا أن المتن لا يلبث أن يخرق أفق التلقي ويعارض توقعاته حينما يصير هذا السلاح غير ذي جدوى، حيث يسلب عنه فاعليته وتأثيره (رأيت أعجاز القوافي في مهب الوقت خاوية) ليفضح بذلك عقمه وعدم مقدرته على الوقوف في وجه غياب القيم وتهافت الموازين وعتمة اليومي. وذلك ما دفعه إلى أن يمزق كراريس إبداعه الممتلئ بهموم جماعية أرقته (عقرت مطيتي ضجراً) مؤثراً الانكفاء والانغلاق على الذات.

بيد أن عمق الإحساس بالمسؤولية قد دفع الذات مجدداً إلى مواجهة السائد وعذاباته وأحزانه المميتة بمزيد من الإبداع الملتزم (رمل الشعر غمد خرافتي وشجونه دربي وأمتعتي وناري) الإبداع الذي يقيه هجير الراهن ويهبه الحياة والقدرة على الصمود والمقاومة، لاسيما وهو يستثير من خلاله الذاكرة الجمعية العربية وإرثها الثقافي وقيمها البطولية المفتقدة (الخيل + السيف) مستجلباً أجواء الماضي المكتنز بأمجاد الفروسية العربية ومناخاتها المخضلة بعنفوان الخيول وصليل السيوف. إلا أنه حين يسقط عليها رؤيته الحاضرة (الخيل أزمنة مكررة وحد السيف حزنٌ عاقرٌ) يدفع المتلقي إلى أن يجري مقارنة سريعة بين هذين الزمنين النقيضين - الماضي المضيء والمترع بالانتصارات والفتوحات، والحاضر الملبد بالخذلان وخيبة المسعى (الخيل أزمنة مكررة) بل والقمع والإذلال (حد السيف حزن عاقر) - ليكون المتن بذلك بلورة شعرية يبصر المتلقي من خلالها الفجوة القاتلة بينهما على أمل أن يسهم في ردمها والحد من اتساع هوتها. وهذه الأحزان المتناسلة التي أضحت تغلف الذات الملتزمة (خيمة الآهات مأوى من يضل) هي من جعل الذات تطلق

زفرات وجيبها وانتحاباتها بعد أن أحاطت بها الهزائم من كل الاتجاهات (سكينة الموت المبكر، حلة المنفى، رمادٌ شامتٌ...) معلنةً عجز الكلمة الملتزمة (وحيلة الصحراء أوسع من قفا نبك) أمام هذه المآسي والأحزان التي أضيفت إلى مأساتها القديمة الحديثة - الثأر - (إذا استوقفت ذاكرتي تهب الريح عاتيةً تذكرني أبي وتعيد ثأري) مستثيرةً المتلقي للمشاركة في التجول في أعماق الذاكرة الملطخة بصرخات الثأر للمجد المستلب الذي أسهمت الأمكنة العادية (يا أبي إن البراري خبأت تاجي ومملكتي) في طمس ملامحها واقتلاعها من جذورها. وهذه الرؤية السوداوية للراهن وأمكنته أسهمت في جعل المتن الشعري يتقشر عن خيبات وهزائم متوالية عملت على إلغاء الذات واستلابها مما دعاها إلى أن تفجر صرختها المدوية (ليت لي غلاً لكي أستل من وحشيتي سيفاً لثاراتي ويأسي) في مفارقة دلالية فضحت مكنونات ذات إنسانية معاصرة ذات مستلبة الإرادة والحقوق، لا تمتلك أدنى خصوصياتها (الغِل)، ليؤشر بعجزها الكلي وشللها التام أمام النهوض بالثأر من كل مَن سلب منها مقدّراتها وحقوقها.

وأما الشذرة الأخيرة التي يحاور فيها المتن أبيات امرئ القيس القديمة التي قالها وهو يودّع الحياة بعد أن ارتدى حلة المنفى المسمومة :

أجارتنا إن المزار قريـــب
وإني مقيمٌ ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا
وكل غريـــبٍ للغريب نسيب

فنجد المتن الحاضر يتجاوز نبرة الرضوخ والاستسلام التي وصل إليها سلفه ليقول: (يا أبي إني مقيم ما أقام الشعر باباً غامضاً... ومدينة مسكونة بالجن والموتى وبالشجن الثمين وسلة الرؤيا...) ليتحول بذلك إلى «خطاب

يعيد إنتاج التراثي مستحدثاً، ومخضعاً إياه إلى سياق معاصر» سياق يتفق ورغبته في جعل إقامته إقامة فاعلة ومؤثرة، إقامة تعي عظمة المسؤولية الملقاة على عاتقها، مسؤولية تتخذ من الإبداع الملتزم وسيلة لاستنهاض الهمم المتقاعسة (الموتى) والمستكينة لراهنها الجامد المأساوي؛ وسيلة لاستشراف المستقبل المضيء والتبشير بانبثاق أنواره (كلما ألقيت نفسي في سماء الشعر أشعلت الحرائق في خيام الحلم. هيأت المدى لقصائد تأتي وأزمنة تطل)، مقرراً مواجهة عوامل السقوط ومظاهر الموت والانحطاط بمزيد من الإبداع الملتزم بهموم جماعية وقومية أرّقته وأثقلت إحساسه المرهف حتى (تداخلت المضارب، والقصائد والأثافي والدروب ووحشة المنفى وعشب الموت والتأويل والصحراء...) مفصحاً عن سيطرة الخوف والقلق سيطرة كلية على تفكيره وهو يبحث عن أفضل الأزمنة وأنسب الحلول للخروج من دوائر العتمة والسكون وضبابية التهميش والاستلاب. ومن هنا تتجلَى مقصدية المتن في جعل هذه الخاتمة هي آخر ما يسمعه المتلقي ويشاهده، وذلك لكي تظل هذه الأبيات محفورة في وعيه ليجعل منها مناراً يضيء عتمة دروبه الحاضرة.

تأسيساً على ما تقدم نستطيع القول بأنه قد تحقق للعواضي القدرة على تجاوز سلفه القديم، وذلك بسبب كون تجربته الراهنة تختلف عن تجربة سلفه، حيث صار متنه أكثر ثراءً لا من حيث تعميق المعاني والأفكار القديمة وحسب؛ بل أيضاً من حيث ابتكار معان وأفكار جديدة لم تخطر لسلفه القديم، ذلك لأن تاريخ الشعر يبين أن التجديد لا يكون بالتخلي عن العبارات القديمة وصورها التقليدية المعروفة، لمجرد كونها قديمة، بل يكون في إيجاد الإمكانات الجديدة في النصوص الشعرية الحاضرة لتطويرها وإعادة صياغة معطياتها القديمة بجسارة واقتدار من غير أن يكون في ذلك عائقاً في طريق التحديث والتواصل.

تقنية السرد في الشعر اليمني المعاصر

عبدالحميد الحسامي(*)

تميزت الأنواع الأدبية حديثاً بالتداخل فيما بينها وأخذت القصيدة تقترب من الفنون المختلفة كالمسرح والقصة والفن التشكيلي وغير ذلك من الفنون «وأخذ البناء النصي في الشعر المعاصر ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد» وقد ألحقت حركة الحداثة ضعفاً بيّناً في الحدود الفاصلة بين الأجناس فترتب على ذلك تبدل واضح في شعرية النصوص والخصائص الداخلية للأنواع الأدبية ذاتها تبعاً لذلك» وليس معنى ذلك أن القصيدة التراثية قد خلت من الملامح السردية «ولكن إدخال السرد إلى صلب النصوص الشعرية لتأدية وظائف بنائية خالصة ارتبط بالنهضة الشعرية العربية إذ سيتدرج بالسرد من القص المباشر إلى السرد في أثناء الشعر عبر تقنيات وسبل، وهذا التحول نحو توظيف السرد بتقنياته المتعددة في النص الشعري ارتبط بتحول وعي الشاعر الحداثي، «حيث تطور تكوينه الثقافي ، ووعيه بأهمية هذا العمل وقيمته بالنسبة للحياة ، ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ

(*) جامعتي إب والملك خالد.

أو تصوير المشاعر والأحاسيس» . فظل في سعي حثيث إلى «بلاغة تستوعب متطلبات الدرامية على أنها من خصائص الفنون الأخرى في الوكد الدؤوب لمحاكاة الواقع ، وفي إدغام التنضيد الشعري في قابليات الاتصال التي توفرها فنون حكائية خطابية تبنى على معطيات درامية».

إن هذا الانفتاح بين الأجناس الأدبية وتطور وعي الشاعر وتطور أدواته اقتضى التوسل بمثل هذه التقنية والنزوع نحو السرد، مما حدا بناقدٍ مثل عزالدين إسماعيل أن يؤكد أن الأنواع الأدبية كلها تصبو إلى مستوى التعبير الدرامي... فهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي ، فإذا كانت الموسيقى تلخص القيم التعبيرية كلها في سائر الفنون فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وقد هيأت عدة عوامل لاستيعاب الشعر لتقنية السرد - فضلاً عن ما سبق - كالتطور الذي طرأ على النظام الإيقاعي في الشعر العربي ، إذ ترى نازك الملائكة أن الأوزان الحرة تصلح للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره مستندة إلى ميزة التدفق التي شخصتها في قصائد الشعر الحر وهي تنشأ عن وحدة التفعيلة مما يجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً يخلو من الوقفات× ، ويرى الصكر أن هناك عاملين آخرين هما:

أ - الرؤية التي تتمركز حولها القصيدة إذ تبتعد على أساسها ذات الشاعر بمسافة كافية لتجسيد الحدث وتمثيله داخل النص الشعري.

ب - اللغة التي لا يثقلها المنظور الغنائي ، حيث الجو القصصي الذي يخلقه الاقتراب من النثر واستعادة وسائله في العرض وتجسيد الحدث فضلاً عن تحقيق حالة الهيجان التصويري والعاطفي في المفردات والتراكيب والإيقاع.

وهذان العاملان في نظر الصكر يعدان أهم تحولين في الكتابة الشعرية فضلاً عن التغيير الشكلي. ونود الإشارة - ونحن على عتبات النصوص - إلى أنه ليس شرطاً أن يتضمن النص الشعري عناصر السرد جميعها ، فالشعر ليس كالقصة التي تقوم على عناصر السرد مكتملة في الأغلب، أما النص الشعري فإن توافر عنصر أو عنصرين فيه مدعاة لأن يُتخذ أرضية للتحليل السردي ، وسيقوم الباحث بتحليل عدد من النصوص المتضمنة لعناصر سردية بوصفها ملامحَ حداثية في القصيدة الشعرية اليمنية ، ومن هذه النصوص قصيدة «مأساة حارس الملك» لعبدالله البردوني:

سيدي : هذي الروابي المنتنة — لم تعد كالأمس كسلى مذعنة

(نقمٌ) يهجس يُعلي رأسه — (صَبِرٌ) يهذي يحدُ الألسنة

(يَسْلِحٌ) يُومِي، يرى ميسرة — يرتئي (عَيْبَان) يرنو ميمنة

لذرى (بَعْدَان) ألفا مقلة — رفعت أنفاً كأعلى مئذنة

يتضمن العنوان «مأساة حارس الملك» ملمحاً سردياً كما يمثل الجملة النواة للنص فلفظ مأساة يحمل معنى الصراع الذي ينتشر في أثناء النص ويلحظ من خلال «مذعنة» و«مئذنة» تضاد إذ إن الإذعان يدل على الانكسار والاستسلام. أما المئذنة فتدل على الشموخ والارتفاع مما يولد صراعاً من شأنه أن يثري الدلالة النصية. الإذعان مرتبط بالأمس في حين ارتبط الشموخ باليوم، الشموخ في «مئذنة» تعززه دلالة «يعلي رأسه» و«يحد الألسنة» و«ألفا مقلة» إذ إن الأولى تدل على الشموخ والثانية تدل على الاستعداد واستنفار الطاقة الكلامية المطالبة بالحق، والثالثة تدل على البصر والبصيرة الرقيبة القادرة على رصد المحيط واستيعابه بالنظر الثاقب، فالشموخ والاستعداد للحِجَاج والمخاصمة والنظر من جميع الزوايا مؤهلات للتمرد وتجاوز الواقع.

إن الحوار الخارجي يمسك بزمامه (حارس الملك) إذ يتوجه بالخطاب للملك بـ «سيدي» فلغة الحارس تشير إلى موقعه فهو ينادي بدون حرف نداء لأنه قريب منه أولاً ولأن المقامَ يقتضي هذا التزلّف، فلقد تغيرت طبيعة الأشياء إذ الروابي المنتنة لم تعد كالأمس فهناك تحول في طبيعة الأشياء التي أخذت تقوم بأدوار تزعج الملك وتنذر بالخطر ويقف الراوي موقفاً حيادياً على الرغم من أن له موقعاً سيكشف عنه الحوار وتوجهه في النص، وإذا كان الحارسُ الطرفَ الأول في هذا الحوار الخارجي «الديالوج» فإن الملكَ هو الطرف الآخر:

اقتلوهم، واسجنوا آباءهم   واقتلوهم بعد تكبيل سنة

يتجه فعلا الأمر (اقتلوا، اسجنوا) من أعلى إلى أدنى ولم يقتصر القتل على تلك الروابي التي فهمها الملك فهماً سطحياً إنما امتد إلى الآباء الذين ينالهم القتل بعد التكبيل. ولاشك في أن حارس الملك شخص مقرب إلى الملك يعرف مداخله ومخارجه، مؤتمن يُعوّل عليه في حمايته، إذن هو جزء من السلطة، ويأتي الحوار ليكشف عن مدى الصراع الضارب في أعماق هذه السلطة المؤتلفة في ظاهرها المختلفة في بواطنها، فالحارس يقر ظاهراً بسيادة الملك «سيدي» لكنه ينتهز فرصة ثورة الشعب عليه ليعلن ولاءه للثوار «أُعلم الثوار أني منهم» فهو مزدوج الولاء ولاؤه في الظاهر للسلطة التي هو جزء منها وولاؤه في الباطن للشعب الذي ينتظر ثورته، ويمكن بمتابعة الحوار أن تتضح ملامح هذه الازدواجية، فالحوار الخارجي يكشف عن صراع في الرؤى وتفاوت في القدرات على الفهم، والراوي هو الذي يحرك هذه الشخصيات «الحارس» و«الملك» ويتحكم في أدوارها ومستوى ثقافتها على الرغم من التفاوت في مواقعها، فالحارس ينطلق في تعبيره معتمداً على المجاز فهو ذو فهمٍ عميق يورّي «هذي الروابي» والمقصود الثوار بدليل قوله:

أمركم ، لكن ! ولكن مثلهم سيدي هذي أسامي أمكنة
هم شياطيــن أنا أعرفهــم حين أسطو يدّعون المسكنة
(صَبِــرٌ) وغدٌ أنـا رقيـــته كان خبـازاً أحلــه معجنـة

ويحتل الحوار من قِبَل الملك مساحة أوسع تتناسب وموقعه السلطوي ، ويهيمن الحوار بحيث لم يدع للحارس فرصة لإيضاح وجهة نظره فما إن ينطق «أمركم لكن» حتى تبتر حديثه أوامر الملك ويتميز الحوار الخارجي بعدم اعتماده على ألفاظ القول إنما يعتمد على التنقلات المدركة ذهنياً كما يسهم التشكيل البصري - متمثلاً في علامات الترقيم - بتجليته :

أمركم ، لكن ! ولكن اقطعوا رأسه ، دع عنك هذي اللكننة

ونلحظ هنا صراعاً عنيفاً مما يضفي على النص هذه الروح الدرامية «فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة عناصر أساسية لا تتحقق بدونها الدراما»(10) وتتكرر جملة «أمركم لكن!» لتحدث تحولات في نمو النص ، فبينا الملك يتشبث بموقفه ويسعى لإيضاح مشروعيته - وهو ما يكشف عنه هذا الحوار الذي يستبطن رؤية الملك وتأزمه النفسي: «عن أبي عن جده مملكتي» - يأتي الشطر الثاني من البيت ليمثل وقفة من شأنها أن تغير مجرى النص والأحداث وملامح الشخصية: «طلقة بتت خيوط العنعنة»، فالطلقة صوت جديد طارئ على مسرح الأحداث وتستدعي التأمل والانتباه لمصدرها وأسبابها ونتائجها وقد كان الحارس هو المدرك الأول لها:

سيدي إطلاق نارٍ ، ربما ثورةٌ قل تسلياتٌ محزنة

فالصراع يستمر ويتحكم بمسار النص إذ إن الحارس يراها ثورة وهذا استنتاجه المنسجم مع رغباته الخبيئة في أعماقه التي تكشف عنها العلاقات النصية ، إنه لم يصرح بأنها ثورة إلا استدراكاً على كلامه «سيدي إطلاق نار»

واقترنت بحرف التقليل «ربما» بيد أن المفارقة تجسد ذروة الصراع لدى الملك في قوله: «قل تسليات محزنة» فالتسلية مقترنة بالفرح لا بالحزن لكنه الصراع الداخلي للملك جعله يعبر عنها بـ «التسليات المحزنة»، هذه الوقفة التي أعقبها حوارٌ خارجي قصير مهدت لانفتاح النص على العوالم الداخلية للشخوص ، وهيأت للنص عوامل الامتداد والنمو إذ أعقبها توظيف تقنية الحوار الداخلي حيث يكشف السياق عن صوت جديد :

هاجسٌ في صدر مولانا، أتت   مَنْ تَخوّفْتُ ! أكانت ممكنة ؟

آخر الهمس سكوتٌ أو لظى   أول العزف المدوي دندنة

«وهذا الصوت إذ يبرز لنا كل الهواجس والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور والتفكير إنما يضيف بعداً جديداً من جهة ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير»(1) وهذا الكلام مع النفس يقوم بكشفه الراوي على لسان الحارس مما يعزز موقع الحارس ونظرتنا له ، فالحوار الداخلي يكشف حقائق نفسية ويجلي طبيعة النفس الإنسانية، أتت من تخوفت... أكانت ممكنة؟، كما ينطلق صوت الحكمة والعقل في اللحظات العصيبة، وهذا الصوت الداخلي أضاف للموقف أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد ، واكتفى من الواقعة بالإخبار عنها. ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلي جعله أكثر تأثيراً وإمتاعاً مما يشد ذهن المتلقي ويغريه بمتابعة الأحداث والاستمتاع بالنص، ولتحقيق قدر أكبر من كشف الأعماق النفسية للشخوص يعمد الراوي إلى توظيف «المونولوج» مرة أخرى بعد مقطع وصفي ومن خلال هذا المونولوج يسبر أعماق شخصية الحارس في وجهها الإيجابي :

امضِ يا جندي ومزقهم ... نعم　　　فرصة أخرج أرمي السلطنة

ينتهز الجندي فرصة أمره بالخروج ليخلع السلطنة وتبعاتها ويقوم بدور آخر وفي شطر من بيت يلخص المونولوج موقفاً يكشف عن طبيعة العلاقة المتأزمة بين السلطة والفرد بين المُضطَهِد والمُضطَهَد وحقق نقلة في مستوى نمو النص :

أشعر الثوار أني منهمو　　　سوف تبدو سيئاتي حسنة

ولا يقتصر النص على استغلال إمكانات الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي إنما يلجأ إلى توظيف تقنيات جديدة مثل تقنية «المونتاج»:

الجهات الأربع احمرت... عوت　　　السماء الآن صارت مدخنة

مهرجـــــان دمـــويٌّ ما الذي　　　شـبّ عينيه ومن ذا لوّنـــه

فالمشهد الذي يستثمره النص مشهد يقوم على :

أ – اللون : دمويٌّ ، أحمرّ ، دخان.

ب – الصوت : عوتْ

ج – الحركة: حركة احمرار الجهات الأربع وانطلاق اللون فيها وحركة الدخان الصاعد، ومهرجان، من شبّ عينيه ، من لوّنه.

وهذه التقنية تنهض بشعرية النص إذ إن هذه العناصر تضفي عليه طابعاً جديداً فتشترك أكثر من حاسة في قراءة النص وتذوقه كما تضفي على النص دينامية وتجدداً فتنتقل به من المسموع إلى المسموع والمرئي.

كما يوظف الشاعر تقنيتي الاستباق والاسترجاع، فالاستباق «يعرِّف القارئ بالحدث قبل وقوعه»(12) في قول الحارس وهو يحدث نفسه بالخروج من قصر الملك :

أُشعر الثوارَ أني منهمو   سوف تبدو سيئاتي حسنة

وهذا الاستباق يمنح النص حركة نحو الأمام حيث مثّل نواة لموقف الجندي حينما سنحت له فرصة الخروج من نطاق السلطنة كما نلحظ الاستباق من خلال العنوان الذي يعرِّف القارئ بمأساة حارس الملك قبل وقوعها كما يُلمح إلى التطلع نحو المستقبل.

أما الاسترجاع «وإن كان ينم عن خللٍ مقصود في وتائر السرد فإنه يبني الحدث بطريقة غير خطية ويشكل مفارقة سردية أو حيلة من حيل السرد لتوصيل الملفوظ السردي والحدث بطريقة غير تتابعية أو منطقية جامدة[13]، وهنا تبرز الذاكرة وأهميتها في استرجاع الماضي وربط الماضي بحياة الشخصية النفسية وعرضها من خلال منظور الشخصية لا من خلال منظور الراوي[14]:

كنت سجاناً أدق القيد عن   خبرةٍ صرتُ أجيد الزنزنة

فالمقابلة بين الماضي والحاضر والعودة إلى الماضي عن طريق الاسترجاع كل ذلك يسهم في إثراء النص وتشخيص الماضي والحاضر وموقف الشخصية منهما.

كما يستثمر النص تقنية سردية أخرى هي القطع التي يلجأ إليها الشاعر لتجاوز مراحل من القصة وهذا يتعلق بالسرعة السردية ، وتتضح هذه التقنية عن طريق علامة لغوية مباشرة هي «مدة» في قول الشاعر :

مــدةً وارتــدّ مــولانا إلى   ألف مولى سلطنات (كَوْمَنَة)

فالقطع «يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية ويحقق مظهر السرعة في عرض الوقائع»[15] وقد اختزلت هذه التقنية مدة زمنية لا تقدر بالسنوات وإنما بالعقود وتسمح للذهن أن يتصور التحولات على المستوى التاريخي.

ومن خلال ما سبق نجد أن النص الشعري «مأساة حارس الملك» تمكن من إحراز مستوىً عالٍ من الدرامية وتوظيف عناصر البناء السردي مما يجعلنا نقف أمام نص شعري ثري بعناصر السرد المتعددة التي قد لا تتوافر في نص شعري واحدٍ بهذا الإيجاز وبهذه الكثافة.

وفي قصيدة «جوّاب العصور» يستوقفنا هذا المشهد السردي[15]:

انتبـه يا زيد ، قـفْ سـيارة   المنايـا والمنى أحـلى كعـابي

خنتني يا زيد كم أضعفتني   مذ تخيرت من المهد اصطحـابي

اصعد السيارة اقعد هـاهنا   لا تخف ما أنت موضوع ارتيـابي

أي زيدٍ يا فتى تدعو ؟ متى   لا تسل أنت ، أجـب هذا جـوابـي

أنت زيد فمن الثـاني ؟ أنا   أنت تدعو أنت ؟ دع عنك التغـابي

أكما الطفل يناجـي نفسـه   كنت تحكي كالصبا وهم التصابي

هذا الحوار يمكن وصفه بأنه حوار مركب يجمع بين الداخلي والخارجي كما أن شخصية زيد تعد شخصية مركبة ، وبمقاربة النص تتضح الرؤية أكثر.

صوت زيد يقول: انتبه يا زيد ، قف سيارة ، فالقائل هو زيد الكامن في أعماق زيد الوصابي ونرمز له بالرمز (ب) لأنه القناع الظل ونرمز لزيد الوصابي بالرمز (أ) لأنه القناع الذي تلبّسه الشاعر وهو المهيمن في النص ، ويتعسر فهم النص دون العودة إلى الخارج فلفظ سيارة تحمل مدلولاً جديداً إذ إن زيداً أخذ يتحدث في موضوع سياسي طامحاً إلى إبداع مشروع مستقبلي:

إنـني أبـدع مني عـالَمـاً   لا تلاقي فيه محبوّاً وحابي

ليس فيه أي محكومٍ ولا   أيُّ حكـمٍ عسـكري أو نيـابي

وهذا الطموح لتأسيس عالمٍ جديد استدعى زيداً (ب) أن يفاجئَ زيداً (أ) بالأمر انتبه ، قف سيارة ، فلفظ سيارة هنا يشير إلى مرحلة استخدمت فيها السيارات لتصفية أشخاص لهم توجهات معارضة للنظام عقب تحقيق الوحدة اليمنية وهذه الدلالة يوظفها الشاعر توظيفاً بارعاً يصعّد من درامية النص ويزيد هذه الدلالة جلاءً الجواب على لسان زيد (أ) «المنايا والمنى أحلى كعابي» وهذا الحوار يجمع بين نوعي الحوار فهو من زيد نفسه وإليه ولكن زيداً أصبح منقسماً على نفسه وهو ما رمزنا له بـ (أ و ب) إذ يتوجه زيد (أ) بالعتاب لزيد (ب) :

خنتني يا زيد كم أضعفتني　　　مذ تخيرت من المهد اصطحابي

ويتدخل صوت جديد، فالسيارة لم تقضِ على زيد كما كان متوقعاً إنما وقفت وطلب منه الصعود :

اصعد السيارة اقعد هاهنا　　　لا تخف ما أنت موضوع ارتيابي

هذه النتيجة تحرك النص لينفتح على حوار جديد ويمكن إعادة كتابة الحوار على الشكل الآتي :

س – أي زيد يا فتى تدعو ؟

ج – متى ؟

س – لا تسل أنت ، أجب

ج – هذا جوابي

س – أنت زيد فمن الثاني ؟

ج – أنا

س – أنت تدعو أنت ؟ دع عنك التغابي.

ونلحظ أن نسق حوار السائل المستجوب يحتل مساحة أكبر من مساحة نسق حوار المسؤول زيد ، ولاشك في أن انشطار الذات بهذه الصورة يشخص ذروة الصراع بين الإنسان ونفسه فضلاً عن صراعه مع محيطه ، ويخرج زيد من ذاته الأحادية إلى ذات ثنائية متناقضة في ظاهرها لكنها منسجمة في باطنها إذ إنها تقف واحدة في وجه التحدي الخارجي.

وهذا الأسلوب السردي المتداخل يتميز به الشاعر عبدالله البردوني وربما يعود ذلك إلى أن «منطق الشاعر النفسي بعامة مركب تركيباً درامياً»(16)، إذ نلحظ ذلك في سائر دواوينه تطاوعه فيه لغته وموهبته. ولإثراء التحليل يحسن بنا أن نعرض ملمحاً سردياً هو موقع الراوي كما هو لدى سيزا قاسم أو وجهة النظر كما يسمى لدى أوسبنسكي أو زاوية الرؤيا أو أشكال التبئير كما هي عند بوث «مسألة تقنية ووسيلة من وسائل بلوغ غايات طموحه والذي يحدد شروط هذه التقنية من دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عمّا في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير في المروي له أو في القراء بشكل عام»(17). ولاستجلاء زاوية النظر في النصين السابقين لابد من إدراك نوعية السرد أولاً فالسرد بحسب تقسيم توماتشفسكي له نمطان: سرد موضوعي ، وسرد ذاتي. وفي السرد الموضوعي يكون الكاتب / الشاعر مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي ، متوافرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه(18) ويبدو أن السرد في نص البردوني سرد موضوعي وليس ذاتياً إذ إنه يوجه حوار شخوصه بقصدية ينبئ عنها مسار السرد في النصين، ففي النص الأول «مأساة حارس الملك» يوجه الحوارين الخارجي والداخلي ليبرز موقع الملك بصفته مستبداً

مصادراً لحريات الآخرين ، وموقع الحارس بصفته شخصاً مدركاً ينزع إلى التحرر ويميل إلى الثورة لكنه ينتهي به إلى نهاية تراجيدية فيظل في مأساته:

سادتي عفواً ستبدو قصتي عندكم عادية ممتهنة

كنت سجاناً أدق القيد عن خبرة صرت أجيد الزنزنة

أقتل المقتول أدميه إلى أن أرى الأسرار حمراً معلنة

محنتي أني - كما كنت - لمن هزني ، مأساة عمري مزمنة

وكان من الأولى أن تنتهي القصة بانتصار الحارس؛ لأن ذلك انتصار لقيم الحرية بيد أن الشاعر لم يرد أن يصل إلى ذلك بدلالة العنوان ، فهو يجسد مأساته المستمرة ويبقى النص منفتحاً على صراعٍ متجدد.

أما في النص الثاني فيتحكم الراوي في مجرى الحوار ويتصرف في تلوين نفسيات شخصياته فالنصان ينهضان من موقع واحد تنتظم به لغتهما وتكوّن فضاءهما أو عالمهما، فنحن نسمع الراوي عن طريق شخصياته وتدخّله في رسم ملامحها ، وهو ينفتح بموقعه باتجاه قيمة إنسانية هي قيمة الحرية التي تجسّد من خلال النص «فانفتاح الموقع يعني عدم تأطره بذاته ويعني امتداد النظر إلى أبعد من حدود الموقع وذلك أن النص الأدبي معنيٌّ بالنظر إلى العالم، إلى الأشخاص في اختلافهم وتنوع أصواتهم وتفاوتها على حد هو حد الصراع والحوار في الاجتماع[17]، وهذا الموقع يترك أثره في نسق العلاقات الداخلية في عناصر العمل الأدبي ويتحكم في بنية النص. فالتحول من الحوار الخارجي بين الملك والحارس أو بين السائق وزيد الوصابي وتحول الحوار الداخلي بين الملك ونفسه أو الحارس ونفسه أو زيد ونفسه يكشف طبيعة العلاقات بين هذه الشخوص كما أن زيادة مساحة الجملة الحوارية لدى كل من الملك والسائق ، وقِصَرَها لدى الحارس وزيد ، وتنوع تقنيات السرد بين

وصفٍ وحوارٍ واسترجاعٍ واستباق... إلخ كل ذلك محكوم بموقع الراوي الذي نراه منحازاً إلى زيد الوصابي وحارس الملك على حساب الملك والسائق الممثلين للسلطة.

وفي شعر أحمد العواضي نجد كثيراً من الملامح السردية ، ففي قصيدته «باتجاه السمح بن مالك» يقول[18]:

تسقط الكائنات وتبقى المعاني على قلق قالها
وتأبط عمراً من الأمنيات التي ذبُلت ، ومشى باتجاه
الهزيع الأخير من الوقت ، ثم رأى الموت مثل نهارٍ تجلى
تردد ، همّ بما همّ ، خاف ، تقدم أكثر من أي وقت مضى
كي يموت لتحيا الأماني التي ذَبُلت في البلاد السعيدة

«تسقط الكائنات وتبقى المعاني» صوت السمح بن مالك الخولاني وهو يخوض غمار الشهادة في معركة «لابواتيه» أو «بلاط الشهداء»، هذا الصوت يفتتح المشهد ، ويمثل مهاداً فكرياً للموقف، ويختزل فلسفة الشهيد للحياة وهو يقتحم المعركة «تسقط الكائنات وتبقى المعاني» فهذا صوت الحكمة وصوت الفلسفة الحقيقية للحرية ، فالتردد لم يمنعه من أن يتقدم أكثر من أي وقت مضى كي يموت لتحيا الأماني، فالصراع هنا بين الموت والحياة بين الإحجام والإقدام، فالشخصية «السمح بن مالك» تعيش أقسى لحظة نفسية وهي لحظة معاينة الموت مثل نهارٍ تجلى ، فهل تنتصر الروح ويقدِم ؟ أو تنتصر المادة فيحجم ؟ حركة النص تخترق الزمن باتجاه «السمح» كما يوحي العنوان في حركة بندولية فالبداية من «البلاد السعيدة» يتحرك الزمن الهابط نحو «السمح» ويقتنص النص لحظة من معاناة الشخصية ثم تتحرك الشخصية باتجاه الهزيع الأخير من الوقت في حركة صاعدة، تعززها حركة توالي الأفعال

«رأى، تردد، تقدم» فالنص لدى العواضي يحفل بالمشاهد السردية وهذا المشهد السردي يعززه مشهد آخر في النص نفسه :

أيها الموت في لابواتيه كيف نجوت من الموت ؟
كان زمان التجلي قصيراً ، وكان الهروب عصياً أنا الآن وحدي
أشاهد خيلاً تكرُ وخيلاً تكرُ أرى زمناً يتوقف
ليس لنا ذهب السمح وابتدأ الحزن ، من لابواتيه حتى
جبال الطيال المنيعة ، من يعصم الآن هذي الجبال من الحزن
والشجن المتكاثر من سيكلمها ويمر بكف الأصابع
بين ضفائرها من سيزرع فيها كروم السكينة
كيف تموت الخيول وتبقى الخيول البليدة

في هذا تمتزج أبعاد الزمان وأبعاد المكان، فتارة تكون الأحداث مصورة لمعركة بلاط الشهداء جنوب فرنسا في زمن السمح بن مالك وتنتقل فجأة إلى جبال الطيال في اليمن في زمن العواضي ، فالشاعر يقيم شبكة من الفضاءات المكانية المتمزجة ويضطلع النص بتحقيق عدد من اللمحات المتخيلة كأنها مرئية : أنا الآن وحدي أشاهد خيلاً تكر وخيلاً تكر، إن كثافة حضور الصورة في الشعر الحديث وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقي بسبب الفنون المرئية كالسينما قد خلقت وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري حيث تعززت «ثقافة العين» - بحسب صلاح فضل - وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني حتى استحال لدى عدد من الشعراء إلى «كلام الصورة» وهو ما نلمسه في نص العواضي إذ تحتل المشاهد المرئية حيزاً كبيراً فالحاسة الجمالية قد استوعبت المتغيرات النوعية في المتخيل الفني وحاول أن يترجمها إلى تقنيات، فالمشهد السابق إذ ينقل ذاكرة المتلقي إلى السمح في بلاط الشهداء زماناً ومكاناً يعود ليعمل على توقيف

الزمن المتخيل في اللحظة الحاضرة «أنا الآن وحدي أشاهد...، ذهب السمح وابتدأ الحزن ، من يعصم الآن هذي الجبال من الحزن».

ثم ينتقل إلى الزمن المستقبلي «من سيكلمها، من سيمسح، من سيزرع» فحركة الصراع التي تتحكم بالنص هي التي تولد هذه الدينامية فالصراع بين الماضي والحاضر بين الحياة والموت ، ولكن لماذا السمح بن مالك الخولاني؟ إن توظيف النص للسمح بن مالك يسهم في خلق جو من الصراع الذي يضفي على النص دلالاته الثرة؛ لأن السمح ذاكرة الفتح العربي الإسلامي في أوربا، وهو يرتبط بواقعة توقف عليها مصير أوربا فلو انتصر المسلمون في تلك المعركة لدخلت أوربا في حظيرة الإسلام. دائرة الصراع تحتل مساحة أوسع بدخول هذا المتغير في دلالة توظيف السمح، فالسمح سفير اليمن في الفتح العربي في أوربا، وحينما رأى الشاعر حجراً مكتوباً عليه بالمسند السبئي ذكرى السمح استعادت ذاكرته تاريخاً من الفتوحات وانهالت عليه ذكريات السمح ومواقفه، وأخذ يرسم ملامح الصراع الحضاري بين العرب والمسلمين من جهة والغرب من جهة أخرى في الماضي وكيف كان النصر للعرب والمسلمين وفي الحاضر كيف صارت الغلبة للحضارة الغربية، ثم يتساءل عن المستقبل في ظل الصراع الحضاري المحتدم:

لمن قصب السبق لي أم لبارجة من حديد الفرنجة؟!.

وإذا ما انتقلنا إلى النص الشعري لدى المقالح فسنجد توظيفاً كبيراً لتقنية السرد ومن ذلك قوله:

من شجر القات ، ومن قواميس اللغات الميتة
أخرج شاهراً حري ممتطياً صوتي
أسير

في يميني وردة الميلاد

في يساري نخلة الميعاد

في دمي بشارة القيامة

...

خرج الفارس المتلفع بالفجر يبحث عن ثغرة في الجدار

تعالَ هنا قال وجه الظلام

تعالَ هنا قال وجه الريالات

كل المواعيد مثبتة في كتاب الهوى

طفلة البن تنتظر المتلفع بالفجر

عند جبال الشروق تعد طعام الفطار

لماذا تأخر موعده ؟

الحجارة في وجه صنعاء أسئلة تتدفق في غسق الليل

خيط من الدمع

يعدو الجواد وحيداً وفي عينه دمعة تتألق

أين الفتى ؟

كان يسقي جذور الورود.

فالخروج يجسد الفعل الدرامي ويمثل فعل الخروج مشهداً سردياً «أخرج شاهراً حرفي ممتطياً صوتي، أسير، في دمي... الخ»، فالخروج خرق للسائد وتحريك للساكن وتبديد للموت باتجاه الحياة، إنه الخروج من شجر القات ومن قواميس اللغات الميتة إذ القات يمثل السلطة الاجتماعية، سلطة التقليد فهو الحاكم الحقيقي في اليمن كما يقول الزبيري، أما قواميس اللغات الميتة فإنها تمثل السائد اللغوي ومن ثم الفكري لارتباط الفكر باللغة فالموت هو القاسم المشترك بين الطقوس الاجتماعية والقواميس الميتة ويكون الخروج بمثابة كسر للمألوف الاجتماعي والثقافي باتجاه جديد نحو ميلاد جديد ويأتي

الحرف والصوت ليكونا وسيلة الخروج وسلاح المواجهة أما الورد ورد الميلاد فإشارة إلى الجمال والمتعة وتأتي النخلة لتشير إلى الفائدة فهي رمز الخير والعطاء، فتحقيق الجمالي والنفعي هو هدف الخروج والمثقف هنا يقوم بدور تغييري بدليل البشارة والقيامة، إذ القيامة تبدل وتحول في طبيعة الأشياء لكن القيامة هنا ذات مدلول إيجابي بدلالة ارتباطها بالبشارة كما أنها خروج من عالم وولوج في عالم أرحب. وتحمل لنا اللغة مشهداً سردياً متتابع الأحداث وتختصر لنا المسافة بين الميلاد والقيامة في صورة بصرية تتراءى في عيني القارئ، «والشاعر حين يُضمّن القص أسلوب اللقطة المشهدية إنما يجعل من التركيب عنصراً يتسق بدوره مع السينما أو مع تقنية أداته الكاميرا تلتقط الصورة وتعرضها»، والشاعر في هذه اللقطة يمنح نفسه قدرة خارقة «في يساري نخلة الميعاد / في دمي بشارة القيامة» وهذا ينسجم مع عنوان القصيدة «الخروج من دوائر الساعة السُليمانية» التي تشير إلى خاتم سليمان السحري الذي يدير به العالم.

وندرك مما سبق دأب الشاعر الحداثي في اليمن على تخصيب نصه الشعري بعناصر السرد مما هيأ للقصيدة الشعرية الاقتراب من النص القصصي.

الوعي النسوي في الشعر النسائي المعاصر
«مقاس عربي» لـ «سوسن العريفي» نموذجاً

عصـام واصـل(*)

يبرز الوعي النسوي في الشعر النسائي اليمني المعاصر عبر جملة من القضايا والمظاهر النسوية، التي تظهر فيه، كقضية علاقة الذات بالآخر، وانشراخات الأنوثة الناتجة عن النظام الاجتماعي الأبوي الضاغط، ومناهضة العنف الذكوري، وتعرية الأنساق التقليدية الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية، وفضح هيمنتها، ومن ثم محاولة المرأة امتلاك الهوية والحرية، وتأسيس نفسها ذاتا مستقلة مقابل الآخر المتعالي من زاوية نظر نسوية، وتظهر جملة من هذه القضايا أو كلها كمهيمنات في شعر كل من «ابتسام المتوكل»، «هدى أبلان»، «نبيلة الزبير»، و«منى نجيب محمد»، و«سوسن العريقي»، و«ليلى إلهان»، بينما تختفي كمهيمنة في شعر مجموعة من الشاعرات كـ «ميسون الإرياني» و«غادة الحرازي» و«مليحة الأسعدي(*)»، وأخريات، ويعود ذلك إلى درجة الوعي بالذات من جهة، والآخر والعالم من جهة ثانية، بالإضافة إلى عنف التجارب التي تعانيها الذوات أو يعايشنها أو يسمعن عنها فتنعكس كلها على إبداعاتهن بشكل أو بآخر.

(*) ذمار - يحضر لدرجة الدكتوراه من جامعة الجزائر - كلية الآداب واللغات.

تسعى هذه القراءة إلى استكناه بعض من هذه الملامح في نص «مقاس عربي»[1] للشاعرة اليمنية «سوسن العريقي»، كنموذج وذلك لجملة من الأسباب، أولها أن هذا النص ينبني على فضاء نسوي بدرجة أساس، ويعالج قضايا علاقة الذات مع الآخر، وكذا الأنساق الاجتماعية، والثقافية، القارة، وانعكاساتها على الذات من الداخل، وكشف فرض هيمنتها عليها بطريقة تجعلها ترضخ للواقع كما هو خارجياً، في حين ترفضه وتنبذ تسلطه داخليا على نحو ما سنرى، بالإضافة إلى عمومية هذا النص وعدم ارتباطه بزمن أو مكان معينين أو بذات بعينها، إنه كما يشي بذلك عنوانه يمتد في الفضاء العربي عموما، ويغفل التسمية والحدود الضيقة، مما يجعل الذات موضوع التناول فيه معادلاً رمزياً للمرأة العربية التي تعاني نفس الهم عموما، فهو دال المرأة المضطهدة، ودال النساء المقموعات خارجيا، والمتذمرات داخليا، وهو دال المناهضة لكل تمييز وعنف ضد المرأة، وبالمقابل فإنه يجعل الآخر فيه دالا للرجل المتسلط، والتقليدي، وكذا النظام الاجتماعي الأبوي بشتى صوره وعنفه.

وقبل أن نتناول هذا النص سنشير إلى أهم مرتكزات النظرية النسوية، ونعمد إلى فض الاشتباك الحاصل بين المصطلحات المتعلقة بهذه النظرية، ومن ثم توضيح ماهية الكتابة النسوية، والنسائية، حتى يتسنى لنا السير وفق طريق محدد، وطريقة واضحة غير مرتبكة.

- في إشكالية النظرية النسوية:

لقد أصبحت النسوية في الوقت الراهن نظرية مكتملة الرؤى والأفكار والاتجاهات والملامح، رغم ما صاحبها - وما زال يصاحبها - من تعدد في الطروحات وزوايا النظر، ومع ذلك لم يزل ثم ارتباكات مصطلحية متعددة فيها، إذ ثم من يسميها بالنسوية، وآخر بالنسائية، وثالث بالأنثوية، وتظهر

إلى جوار هذه المصطلحات الثلاثة مصطلحات مجاورة متعددة كـ«الحرملك» و«الحريمية» وغيرها، وثم من يخلط بين هذه كلها وكأنها مترادفة ومتساوية ويحل بعضها محل الآخر أو يقوم مقامه ويؤدي وظيفته المنوطة به، وهو ما جعل باب الفوضى المصطلحية مشرعا على آفاق شتى، ودعا الكثير من المتلقين إلى التوجس من هذه المصطلحات؛ لأنها بارتباكاتها هذه وعدم تأطيرها وتوضيح دلالاتها تأتي مشحونة بالكثير من دلالات الاحتقار للمرأة، ولكل ما تكتبه، وكذلك بالتمييز الجنوسي والانحياز، وكل ذلك ناتج عن عدم الرؤية إلى النتاجات والنصوص والأفكار من الداخل وفق نظرية تستجليها في حد ذاتها بغض النظر عن كتّابها، ذكورا كانوا أم نساء.

ورغم من كل ذلك فقد ميزت الكاتبة «توريل موي» وكذلك «سارة جامبل» و«بام موريس»[2] بين ثلاثة مصطلحات، هي «النسوية» و«النسائية» و«الأنثوية»، ففي حين يأتي الأول -كمصطلح- دالا على نظرية تنهض على أسس مناهضة العنف الذكوري الموجه ضد المرأة، ومعالجة قضاياها، والوقوف إلى جانبها، وإعادة النظر في الأنساق المتعلقة بهذا المجال بغية إقامة نظام عادل يسعى إلى إزالة الفوارق بين الجنسين، أما الثاني كمصطلح فإنه يدل على قيمة بيولوجية من حيث هو اسم جمع للمرأة وليس حاملاً للقيم الأيديولوجية السابقة، أما الأخير (الأنوثة والأنثوية) فإنه دال على نسق فكري تحدده التنشئة، ويؤطره المجتمع عندما يفرز مجموعة من الصفات والمحددات التي يلصقها بالمرأة كالحياء والخجل والدلال...، وبذلك ينماز كل مصطلح منها عن الآخر بميزة معينة، أو بمجموعة مزايا متعددة تفرده وتجعله يشتغل وفق نسق مختلف لا يلتقي مع الآخر إيديولوجيا ألبتة.

ومن هنا فإنه «ينبغي أن لا نفهم أن كل ما تكتبه النساء يعد بالضرورة نسويا... فإن الكتابة النسوية هي الكتابة التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة،

وتفكيك المشروع الأبوي، بغض النظر عن كاتبها ذكرا كان أو امرأة، فكل ما تكتبه المرأة نسائي وليس كل ما تكتبه نسويا»[3]؛ لأن الكتابة النسوية قد يكتبها رجل أيضا، أما الكتابة النسائية فإنها كل ما تكتبه المرأة بغض النظر عن تيماته وتوجهاته الإيديولوجية أو الفكرية، فنص «مقاس عربي» نسائي لأن كاتبته امرأة، ونسوي لأنه يشتغل على قضايا نسوية معينة.

- في إشكالية علاقة الذات بالآخر:

يرتبط الحديث عن الآخر[4] بالهوية والاختلاف، إذ بهما تتضح ملامح الذات، وتتحدد من ثم صورة الآخر، الذي يعد كل ما هو ضدنا، وكل ما يقع خارجنا، وما يختلف عنا بيولوجيا أو أيديولوجيا أو اجتماعيا...، ونقصد به هنا «الرجل» في مقابل الذات التي تمثلها المرأة، إذ تسعى الكاتبات في نصوصهن إلى إبراز هذا الآخر عبر تصوير «ذواتهن نتيجة خسرانهن لرهانات عاطفية تمثل انجراحا للأنوثة/وللذات الأنثوية في وجدانها كما في ذهنيتها وذاكرتها»[5]، أو التنبؤ بمصير مأساوي للعلاقة مع الآخر، أو إبراز تسلطه وأبويته عند محاولة احتوائه لها، وعدم الفصل بينه وبينها كذات مستقلة لها خصائصها ورؤاها وأفكارها وحياتها الإنسانية الخاصة، أو إظهار مدى الغربة بين كل منهما فكرياً وفيزيائياً، أو رسم خط دفاعي مضمر تسعى من خلاله إلى تعرية ما يقوم به الآخر من ممارسات ضدها بغية تجاوز هذه الممارسات أو الإتيان ببديل عنها.

إن أول ملمح يتمظهر في هذا النص هو انبناؤه على قاعدة إيديولوجية تتجلى من خلال مجموعة من الخصائص التي تبين علاقة الذات (المرأة) ككيان مستقل له توجهاته وسماته المسلوبة مع الآخر الذي يظهر ككيان يسعى إلى احتوائها دائما وتدجينها وتحويلها إلى مجرد تابع له، ونسخة منه، ويأتي

ذلك عبر حوامل لغوية مشفرة تضمر مجموعة من الأنساق الاجتماعية والثقافية والتاريخية المتحيزة ذكوريا للرجل ضد المرأة، وتظهر من جهة ثانية كيف أن المرأة بواسطة كل هذه الأنساق الذكورية تتحول إلى قامعة لذاتها، عاجزة عن تجاوز المعيقات الخارجية؛ لأنها قد أصبحت لصيقة بها من الداخل نتيجة للتنشئة أولا، وللأعراف المتوارثة والمتواضع عليها اجتماعيا ثانيا، فتكبلها كلما حاولت أن تتخلص منها، فهي «ظلها» وهي «هيكلها المتوارث» من وجهة نظر النص.

ترتبط صورة علاقة الذات بالآخر في نص «مقاس عربي»، بالقلق الوجودي المقترن بسطوة انشداد الذات إلى الآخر، برغم محاولة الانفصال عنه كآخر متسلط بـ «رجولته» التي تمثل عاملا معيقا للآخر قبل أن تكون معيقا للذات في حد ذاتها. إنها تقوم بمحاولة تأسيس نفسها كذات مستقلة عنه، ولكنها تعود في النهاية إلى صورتها النمطية التي رسمها لها المجتمع، ويريدها لها الآخر؛ لأن شيئا ما تُعَبِّرُ عنه في فاتحة النص بـ «هيكلي المتوارث»، وفي خاتمته بـ «ظلي الأعمى»، يبقى في داخلها ويشدها إلى الآخر، ويعيدها إليه كجزء منه من جديد، ولعل دالا «المتوارث» و«الأعمى» حاملان إيديولوجيان يرمزان لامتداد الأنساق الاجتماعية وهيمنتها على الذات من الداخل، فالمتوارث دال على الاستمرار والتوالد والالتصاق الجامد والتسليم بكل ذلك على جموده، وهو لصيق بالمجتمع بوصفه «الآخر الجمعي»، بينما الأعمى دال على احتجاب الرؤية، والتوقف، والانقطاع، والوحدة، وهو لصيق بالذات (المرأة) بوصفها المعادل الرمزي للذات/ المرأة عموما كـ «ذات جمعية»، فبرغم محاولات انسلاخها عن الآخر وخروجها عن دائرته يظل هذا الانسلاخ في إطار مسلمة «الحاجة / الظاهرية (الشكلية) / إلى الآخر» وضرورة البقاء معه، والعودة إليه بعد محاولة الانسلاخ عنه؛ لأنها ذات غير قادرة عن التخلي عنه تماما «أشعر

بالوحدة ..../ أتلذذ بطعم الإعادة..»، إذْ لا يمكن أن يكون التخلي التام عنه مجديا؛ لأن ذلك معناه الانعزال، والانكفاء على الذات، والاغتراب الاجتماعي والنفسي، في حين سيكون المجدي نابعا من تخلي الآخر عن المركزية الأبوية التي يتكئ عليها، ويمارسها كواجب من واجبات «الرجولة التي تجلده قبل أن تجلدها».

- تشفير البنى وتعرية الأنساق:

إن النص يبرز هاتين التيمتين (محاولة الانفصال عن الآخر وفشلها في القيام بذلك) منذ الفاتحة النصية ويستثمرها في الخاتمة كذلك؛ ليصبح نصا دائريا، يعتمد أولا على إظهار نسقية المتوارث، وتقليدية المجتمع، وثانيا على إظهار تحول هذه الأنساق إلى داخل الذات نفسها، بفعل هيمنة الفعل الثقافي والاجتماعي من حولها (المتوارث)، كرمز لتحول القهر الخارجي إلى داخلي، وتحول الضغط من المجتمع ذاته إلى الذات نفسها، فيكون المعيق حينئذ مزدوجا خارجيا (المجتمع)، وداخليا (الذات نفسها)، يأتي في فاتحة النص:

«في اصطخاب المساء
بعروق من الضحك الفضي
ألملم المسامات النائية
عن هيكلي المتوارث
أرميه بوابل من الصراخ الراقص
يتساقط الألم المتفجر
شهقة..
شهقة..»

ويأتي في خاتمة النص:

«أتهجاك

أدخل مرة أخرى

في كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية في دهاليزك ..

لكني هذه المرة

لا أتعثر

إلا بظلي الأعمى

الذي يسبقني إليك..!»

إن «المتوارث» في المفتتح متعلق بـ «هيكل الذات»، و«العمى» في النهاية متعلق بـ «ظلها الأعمى»، وكلاهما فاعلان خارجيان، أي أنهما يكمنان على مبعدة من دواخلها التي ترفض الفعل النسقي، وهيمنة الآخر، وفعله الذي يتغيا تحويلها إلى مسخ أو شبيه بالمسخ، أو فلنقل إلى شبيه بالآخر، وعلى مقاسه هو:

«أدخل في كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية في دهاليزك

لكني أتعثر بأزمنتك الظامئة

إلى إعادة صياغتي على مقاسك»

فالهيكل معجمياً هو الإطار الخارجي أو البناء المورفولوجي/الشكلي للكائن، بينما الظل هو الشبيه المنعكس عن طريق الضوء المسلط عليه من الخارج، وهي بذلك تصر على إلصاق التردد في اتخاذ قراراتها بشأن تحديد مصيرها، وكذا تيمة العودة إلى الرجل بعد طول تفكير في الانفصال عنه بالمظاهر الشكلية الخارجية لها، أي أنها مسلمات اجتماعية حتمية لا تمثل قناعاتها النابعة من الداخل، وهو ما يدل على انفصال الذات نتيجة للهيمنة

الذكورية التي يصعب تجاوزها كليا من وجهة نظر النص؛ لأن ذلك معناه الانعزال عن المجتمع والوحدة والغربة فيه كما أشرنا.

- تحول الأنساق الخارجية وهيمنتها على الذات من الداخل:

إذا كانت فاتحة النص تعالج القضية في بعدها الاجتماعي العام فإنها في الخاتمة تعالجها في مستواها الذاتي الخاص، إذ تنعكس ممارسات الأنساق الاجتماعية والثقافية القارة من داخل الذات نفسها، لتتحول من الخارج إلى الداخل، ومن العام إلى الخاص، كدلالة على مدى سطوة هذه الأنساق وسلطتها عليها، وعلى عدم مقدرتها في التخلص منها لأنها إن فعلت فستكون النتيجة انكسارها، بينما يظل الآخر على هيمنته وتسلطه غير فعّالٍ وغير متحرك وغير راض باستقلال الذات اجتماعيا وفكريا ونفسيا عنه.

أما بنية النص الواقعة ما بين هاتين البنيتين (الفاتحة والخاتمة)، فإنها تحدد أبعاد علاقة الذات مع الآخر بوصفه مهيمنا يحاول إعادة هيكلة الذات (المرأة) وفقا لرؤاه وأفكاره، ووفقا لتاريخه الإيديولوجي المحدد نسقيا سلفا، وتقوم بذلك وفق طريقة درامية متأزمة تعكس الصراع الداخلي للذات وما يؤول إليه خارجيا من انكسار ومن خضوع لسلطة الآخر:

«أدخل في كينونة الحلم الممتد
براكين ضوئية في دهاليزك
لكني أتعثر بأزمنتك الظامئة
إلى إعادة صياغتي على مقاسك
أتعثر بقامة رجولتك
التي تجلدك
قبل أن تجلدني

لذلك،

ألوذ بالمسافات القريبة من بوابة النسيان

أتكوم ضوءاً يطهرني من مياهك الآسنة

أستعيد أنفاسي

ألملم ما تبقى من حواسي

أستفيض نداءً متوسلاً

لمحكمة القلب الطينية

أن تنقي دمي من سطوة خلاياك

ألجأ إلى تمرينات التنفس

كي أطلقك من صدري

دمعة..

دمعة..

أتكدس في الركن القصي من ضوئي

الذي لم تصل إليه نجومك

أخاتل الصمت المنبوذ في أضلعي

....

....

أشعر بالوحدة....

أتلذذ بطعم الإعادة..

....

للذاكرة ثقوب إسفنجية

حينما تمتلئ بالضوضاء

يظل مرجعها أبديا.».

ينهض هذه الملفوظ على مجموعة من المتواليات التي تتأسس على الحركة الدرامية المتوترة والمتواترة معا، إذ تنهض كل متوالية منها على فعل يؤسس لحدوث آخر، فدخول الذات في كينونة الحلم الممتد يؤدي إلى التعثر بأزمنة الآخر التقليدية، والمتعطشة لتدجينها وسلب كينونتها كذات لها هويتها وطمس هذه الهوية، ثم يستمر التصاعد في بنية النص دراميا لنعيش تبعا لذلك عنف الصراع مع الذات، ونصل معها إلى أوجه، ثم نعود مع الذات إلى الانحدار من التصاعد إيذانا بالعودة إلى نقطة البدء المهيمنة، فالذات تحاول الدخول فتتعثر، وتلوذ بالمسافات القريبة من بوابات النسيان وتتطهر من مياه الآخر الآسنة، وتتوسل لتنقية دمها من سطوة خلاياه، وتلجأ للتمرن على التنفس لإطلاقه من صدرها، ولكنها في كل ذلك تشعر بالوحدة، وتطفو على السطح الذاكرة ليصبح المرجع أبدياً.

إن هذا الملفوظ بذلك يبرز مدى الصراع القائم بين الذات وذاتها فكرياً ونفسيا، وبينها وبين الآخر، عبر مسار صوري يحدد ضعف الذات، مقابل سلطة وقوة وقسوة الآخر (الرجل/المجتمع) على نحو: «- دهاليزك - مقاسك - رجولتك - مياهك الآسنة -سطوة خلاياك...»، معظم مكونات هذا المسار الصوري تأتي صفة ضمنية للآخر أو شبه صفة له، وهي في معظمها تحيل إلى «هيكلي المتوارث»، بوصف هذا الهيكل نتاجا اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً جعلها على هذه الصفة وعلى هذا البعد الهيكلي، المجرد من الروح، كل هذه الصور المشفرة إيديولوجياً وثقافياً واجتماعياً تحمل معها نسقاً حضارياً منفتحاً على آفاق التاريخ الذكوري الأبوي المهيمن، ويعيد إلى الذاكرة الصور النمطية للمرأة منذ بدء الخليقة، ويستبطن الأبعاد الرمزية التي أسهمت في رسم ملامح هذه الصور النمطية بشكل أو بآخر، وقد عمدت الكاتبة إلى شَحْنِ هذا النسق إيديولوجياً، ومن ثم تشفيره، بحيث يصعب الوصول إلى خباياه

الدلالية إلا بعد لأي، وحفر، وتنقيب، من جهة، وهربا من سلطة القارئ، ورقابة المجتمع، من جهة أخرى.

وآخر ما يمكن قوله هنا أن النص يعمل على استبطان وتكثيف جملة من القضايا النسوية، ومعالجتها عبر إبراز علاقة الذات بالآخر، التي تؤول في النهاية إلى فقدان موضوع القيمة المستهدف من قبلها، والمتمثل في امتلاك الحرية والانفصال عن الآخر المتسلط، كنوع من رفض ممارسته الموجهة ضدها، والمتمثلة في محاولة تحويلها من كينونتها، وسلبها ذاتها وطمس هويتها، وهي بذلك تتجلى ضحية للآخر بعموميته (المجتمع)، وضحية للذات نفسها بعدم قدرتها على تجاوز المعيقات وتحقيق عامل الانفصال عن الآخر.

ما بعد محطات الحلم

عبدالقادر علي باعيسى(*)

منذ أن بدأت حركة التغيير في الشعر العربي أسلوبا وموسيقا وبناء ودلالة في منتصف القرن العشرين، والشعراء يستلهمون فعل الحرية في الإبداع، محاولين كسر الطوق باستمرار رغبة في الاختراق المستمر، والإحساس بالفردية، والنزعات الخاصة، ورفض الآلية، مما يدعو إلى ازدياد حركة الإبداع نفسه، وانتشاره، وتنوعه، وإمكانية تماهي أصنافه. وهو ما يعزز - باستمرار - فكرة أن المألوف والمعتاد عليه غير جدير بتقليده لارتباط المألوف والمكرر بفكرة الميكانيكية ، وهي فكرة رسخت في أذهان المبدعين بقوة ، فالمثال الأوحد غدا غير مرغوب فيه بوصفه مظهر نمذجة، أو تجليًا من تجلياتها، مما يتصل بفكرة التحرر، ورفض النموذج، لاسيما مع ازدهار حركة الكتابة، وسرعة النشر، وثورة الاتصالات، وذلك - في عمومه - فعل حياة مستمر، لا فعل تدمير، تكمن قيمته في الحفاظ على فعل الحركة، فعل الحياة في النصوص بتحولاتها المختلفة.

والواقع أن عدم الوقوف على معنى، هو قضية الشعر الراهنة، لا بوصفه فعلا إجرائيا فحسب، بل دافعًا وغاية، بحيث لا تحيل دلالات النصوص إلى

(*) جامعة حضرموت - كلية الآداب.

تمثلات واقعية كانت أو مثالية، ولكن إلى حركة دلالية، بعيدًا عن أي مثال حتى لو كان معنويًا، بحيث يمكن الدخول إلى صوت الكلمة الشعري الكائن في دلالة لا تستقر بوصف النص وجوها كثيرة ، لا وجهًا واحدًا، من باب أن اللغة الشعرية في حال من الحركة والعموم، تتماهى مع أشياء كثيرة، وتروغ منها في الآن نفسه، في سبيل قول شيء لا افتراض محددًا لوجوده ومعناه، إلا حس الكلمات المتفلت الذي لو توافق إجرائيا على معنى ما، أو تحايث معه وقتيًا، فمحايثته مع ذاته ، بوصفه لغة ، لا انتهاء لها، وهو ما تعمل النصوص الحديثة على تعزيزه في لغة الشعر، وعلى تدعيم انتهاكاته، ففي عنوان هذه المجموعة الشعرية للشاعر ياسر سعيد دحي:

مليء بالرمل

مليء بالمرايا

تظهر مقاربة أولى مفادها أن شدة اختلاف الرمل والمرايا ، من جنسين متغايرين، صلب ومتكسر، هو شدة التواصل بينهما، فالرمل الجامد يفيض بالمرايا ، باعثا منظورات ومستويات متعددة للأشكال وامتداداتها ، في دلالة قد تكون ساخرة ، وقد تكون جادة ، وقد تكون لاهية ، وقد تكون رائية حقًا، فزيادة الضياع في العثور على الدلالة ، وتحديدها ، هو زيادة الانتشاء في مساحات اللا تحدد، وتنوع التشكل، حتى لو جاء من الثقيل الكثيف المرموز إليه بالرمل الذي يغادر صلابته ذاهبًا في سياق آخر تسقط معه المماثلة بين الأشياء، لصالح وعي آخر متجاوز، هو وعي اللغة نفسها وقد نهضت به طرائق التشكيل، حيث تتماس الكلمات على مستوى الترتيب الداخلي للدلالة التي تعمل على تنظيم منطقها الخاص باتجاه إبراز عمق الجملة الشعرية.

وتظهر مقاربة ثانية مفادها أن الذات المتكلمة مليئة بالرمل المماس لوجود الإنسان نفسه المخلوق من طين، ومليئة بالمرايا المشيرة إلى أبعاد الإنسان نفسه

روحيا (الإنسان الرائي) كأنما الرمل والمرايا تلخصان الإنسان في امتداده المتواصل بين المادة والروح. فتحتضن عبارة العنوان جهات الإنسان الحسية والمعنوية، أو تغدو مركزًا لاستقطاب الحياة، كأنما الحياة داخل الديوان، أو وجود الإنسان جسدًا وروحًا.

ومن متن المجموعة نقرأ :

أجمل ما في صوتها صدرها

فتنقلنا الجملة بدلالتها الخاصة إلى حس مفاجئ ، كامن في هذه العلاقة التي تباغت المتلقي ، فهذه الجملة الاستعارية ، تكشف عن معافاة صدر الحبيبة جسديا ، إذ ينبئ الصوت العذب عن صدر ممتلئ عافية وصحة ، والصوت المتحشرج لا ينبئ إلا عن صدر مبحوح مريض .

وتكشف ثانيًا عن معافاة صدر الحبيبة روحيًا، من حيث دلالة الصوت على ما يداخله من حب، وثقافة، وخلق.. إلخ، فالجملة لا تخلو من رؤية روحية، وتواجد حسي جمالي في الآن نفسه، يلتقي فيها التيهان بحب الروح، وحب الجسد من خلال الصوت، في تمازج لا يحتمل التفريق مادام منطلقًا من تركيب واحد، تنفتح به شعرية الكلمات.

من هذا المنطلق يقدم الصوت والصدر كلية الحبيبة، أو الإنسان موجودًا في قلبه ولسانه، بتفصيلات متعددة يسهب القارئ في تعدادها تأويلاً، مما يكتنز ببعضه البيت القديم لزهير بن أبي سلمى:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده   فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

لكن الجملة هنا لا تهمل صورة الجسد (صورة اللحم) استنادًا إلى كلية الكلمات في السياق، بإشاريتها المكثفة.

وتكشف تلك الجملة ثالثا عن صورة لا علاقة لها بالواقع وإن بدت منه، صورة لغوية ليس فيها شيء من صفات الصدر ، لكنها مركومة بكل صفاته ،

إذ تحتشد بما يمكن أن يرى من صفاته ، وبما لا يمكن ، فاتحة الحلم بالصدر المعافى من خلال الصوت. وأن يظهر الصدر الأكثر مثولاً حسيًا من خلال الصوت الأكثر تفلتا حسيا فيه تراسل للعلاقة بينهما، فالظهور الصوتي المتنوع الذي لايمكن الإمساك به، هو ما يخلق صور الصدر المتعددة، ويفتح الأحلام به متعددا .

ونقرأ :

النهار سروال قصير لا يناسبني

ثمة مفاجأة ناتجة عن المقاربة بين السروال والنهار ، في جملة واحدة، إذ يبتعد النهار عن مواصفاته المعروفة بالسروال ، ويبتعد السروال عن مواصفاته المعروفة بالنهار، هذا الجمع بين الساتر والواضح، بين حسي بكيفية معينة وحسي بكيفية أخرى ، بين (السروال والنهار) يكشف أبعادًا جديدة في علاقات الأشياء حتى يقفز المعنى خارج الجملة تاركًا آثارًا مختلفة تقدم أبعاد أشياء تتداعى هي بدورها، بإثاراتها الخاصة، وإن كانت منطلقة من أثر الجملة ، فالتركيب الأساسي للجملة منطقي، من حيث المبنى اللغوي ، لكنه مقوض الأساس بأثر حركة الدال، حيث يغدو النهار المكشوف سروالاً (غطاءً) أو ملفة ساترة ، ولكن بصورة جزئية، مادام قصيرًا.

فمن مقاربات الدلالة أن الذات المتكلمة أكبر من النهار حتى إنه لا يناسبها، فعلاقة المتكلم بالسروال النهار علاقة تابع بمتبوع بدلالة (لا يناسبني) إذ يكتسب المتكلم بعدًا رمزيًا أشمل من بعد النهار، حتى إنه يلبس النهار (= الزمن) أو (الضوء) أو كليهما غير أنهما لا يناسبانه ، كأنما الزمن، أو الضوء أقصر من أن يغطياه أو يستراه، مخالفا ما ارتآه المتنبي الذي تغطى من دهره بظل جناحه:

تغطيت من دهري بظل جناحه   فعيني ترى دهري وليس يراني

ومن المقاربات أن الذات المتكلمة تستتر من شدة وضوحها بالنهار، فهي أشد سطوعا منه، حتى إن النهار على وضوحه الشديد يمكن أن يغدو ساترا لها، بوصف أنه أشد كثافة منها.

ومن المقاربات أن يغدو النهار من عالم السراويل، والسراويل من عالم الضوء، إذا سقط النهار بوصفه سروالا فقد وجوده، فلا وجود له إلا بلبسه أو بسرواليته التي تغطي المكشوف والمخبأ، وما لا يمكن تغطيته، كما يبصر النص.

هذا النفس الحداثي في الكتابة يداخل ما بين الأشياء، كأنها من عالم واحد، لا حدود بين جنباته، مستفيدًا من التعامل الخاص الحر مع الكلمات إذ تسعى هذه الصورة التي تتخذ ألفاظًا غاية في الحسية، بل غاية في التعبير الشعبي (سروال قصير لا يناسبني) إلى قلب حقائق العالم ، لصالح حقائق أخرى متصلة بالروح حيث تتحرك الدوال من خلال توحد الطبيعي (النهار) والبشري الخاص (سروال قصير) + (لا يناسبني) مجسدة خيالاً يتجاوز أخص المثاليات، معلنة قوة التواصل الحي بين هذين العنصرين اللذين يبحث الشاعر من خلال الجمع بينهما بصيغة معينة عن وعي أكثر عمقًا، لاسيما أن هذه الكلمات مشحونة بذاتها بطاقات من المعنى المكتنز الذي يحتاج إلى من يحركه بفن إدارة التركيب، حيث تتحرر الكلمات من وجودها الأول (الحسي) ذاهبة في شعرية ينفتح معها التصور باتساع.

هذا التصور مدفوع في الجمل الشعرية الثلاث السابقة - على وجه المقاربة لا التحديد - بحلم كبير يتبدى في كثير من النصوص، إن لم نقل كلها، فالشاعر - وهذه مجموعته الشعرية الأولى - يحاول التجاوز نحو فضاءات

جمة يحلم بها، ويتفاعل معها، رامزًا إليها - كما سبق - بالمرايا، والصوت، وتجاوز النهار، كأنما يريد الخروج من جسده، وجسد اللغة، كأنما الكلمات في اندفاعها نحو الأحلام تبحث عن لحظة جديدة منقطعة عن كل شيء إلا ولادتها ، قافزة في الوقت نفسه إلى ما وراءها، يجسد ذلك التجاوز - على مستوى الذات - قوله:

متى نكون مثل الفراشات عراة
مثل العصافير فوق الشجر
مثل الشجر عراة ؟
متى نكون مثل جميع الكائنات
بلا أوراق توت ؟
فمن ينزع غشاء التوت عن أوراقنا ؟

وقوله :

لا للذكر المكرور
اخترت الأنثى
هذا قراري
.....
.....
اخترت الأنثى، اخترت الأنثى كي أتجدد (اخترت الأنثى)

وقوله :

لا أحد يأخذ عينيه عبثا
لا أحد يأخذ شفتيه عبثا
لا أحد يأخذ أذنيه عبثا
العالم طفل يلعب
وأنا أبحث عن قاع طفولته

قاع طفولتي كي ألعب

هكذا أمارس سن الرشد (أمشط ذاكرتي)

تتحرك الذات باتجاه التجذر في الوجود الإنساني، بحيث يصبح العري والتساقط وغياب المثال أحد تجليات حلمها المتجذر المتجاوب مع ما بعد القشرة الظاهرة للوجود، في انقلاب حداثي تشهده الذات يخرج عن نسيج المألوف، واجدًا تجليه كأبهى ما يكون في الخروج على مواضعات الانقباض والقيد والتحديد، حيث تجد الذات الشعرية مكانها، تتحرك فيه بحريتها، باعثة مساحاتها الخاصة، ذاهبة في ملامحها فوق الألوان والسمات حيث ينعدم الفرق بين الذات والكلمات ، مادامت العلاقة بينهما علاقة حياة كاملة، أو مادامت الذات كلمة من الكلمات. ولذا لا تكشف الكلمات عن أبعادها إلا والذات جزء منها ، لا يفصلها عنها شيء في مناخات جمالية ، تقدم رؤى خاصة تنفسح في اللاتوقع والتجدد الذي لا يعني ببساطة سوى مخالفة المألوفات، فالذات لا تحدد مسبقًا بوساطة علاقات خارجية، أو تعيينات خاصة، ولكنها واسعة باتساع الكلام، حتى يصعب في حالات كثيرة الوصول إليها، والإحاطة بها، وإنما يكتفى بما يشير إجرائيًا إلى وجودها في الكلمات، من غير أن يفض دائما سر ذلك الوجود الفاقد لوجوده، في الآن نفسه، بفعل حركته اللغوية الدائمة:

آه على الكلمات

كلما عضضتها

وجدتها راغبة

أكثر مني

في أن أعضها أكثر (قال الفتى)

****

لا احتراقات الهوى

ولا جحيم انفلاقات النوى

تشفي غليل سنتيمتر

من فلق الحروف

فلق الكلمات

فلق الشعر

اللغة التي كلما وصل إليها الشاعر انجذب إلى التفاعل معها أكثر ، ككائن يمنح الحياة والحلم ، وهي وريثة ما لم يقل بعد، تتقدمه وتشير إليه، وحين الوصول إليه تشير إلى ما سيأتي، غير قابلة للتحلل والانتهاء، خارجة عن ذاتها باستمرار، ومن خروجاتها المتنوعة تنبثق رؤى مختلفة، حلمية وأسطورية وشعرية .

لقد بدأ ياسر دحي بقراءة هذا الوعي باللغة، واستشفه، وأنس إليه، وفي مرات كثيرة يزور فيها المكلا يحس مجالسوه أنه أخذ يكتب مستلهما هذا الوعي، مستفيدًا من قراءاته الأدبية والنقدية والفلسفية، وأن نشاط اللغة أخذ يتوالى في إبداعه على هذه الشاكلة حتى وعى خطوته الأساسية التي بدأت تمثلها هذه المجموعة الشعرية.

نمــلة تحلــب البحــر

جلال الأحمدي(*)

إلى الحروفيّ «أديب كمال الدين» صديقي الذي هو أبي.. ودام نقيا

وأنت مَن سيقول لك صباح الخير؟!
من يعدّ لك قمراً كل مساء؟!
ويبخّرُ خُطاك برائحةٍ تشبه النياشين؟!
من يسرق لك من حزنه لهفةً ويحجز لك مقعداً في السماء؟!
من يهشُّ عنك ذباب الموت والأصدقاء الجدد؟!
من منك الذي يبكي في الكرخ تحت كل نخلة قصيدتين؟!
«طائرتك الورقية» بانتظارك
الحزن الطيب اللذيذ هو الآخر صار كبيراً
أكبر من الأرض
لكنه أيضا يغني بصحبة امرأة تمنّتْ لو قبلتك قبل الحرب

(*) اليمن.

وبعد الحرب

وفي منتصف المعنى

حين تكون متورطا بالنبيذ الذي خبأه لك الله في شفتيها.

***

وأنا أقول لك صباح الخير

صباح الخير يا نجما وحيدا في «بلاد الكنغر»

صباح الخير وأنت تفتح الغيمة لتُخرج البحر

وتحمله كاملاً إلى ثغر النور

صباح الخير.. وأنت تمرر الأغاني من بين ثقوب الحجارة

وتدري بأنّ هنالك طفلا أخيراً لفظته الرمادات

يشبهك لولا أنه أنت

يفرغ ذاكرته إلا من حمام المآذن

ويرمي بسنارة أحلامه .. فتسقط السماء.

أخبرني !

كم مرة أكلتك الأرض؟!

فلمن ترجع محملا بالحلوى وبهارات الفرح؟!

كم مرة صبغتَ شجنك وابتسمتَ في وجه الريح؟!

كم مرة قلتَ سأعود .. لكنه لا يعود؟!

هل من صدفةٍ تجمع الماء بالماء؟!

أظنك أخبرتني ذات عيون من الرصاص

لكنني لم أكن محظوظا لأسمع الله ينبض في صوتك

لم أكن محظوظاً لأرى الوطن الأخير

لم أكن محظوظا لنخدع الشمس،
ونصلي ركعتين معا وكأنا زمان وحيد
فكيف أصدق أمي حين تقول بأني حبيب اللّه؟!
وأنا يا «حروفيّ» ما متُّ مثلك..
ما جعتُ مثلك لثدي البرد في موطني
وما اشتقتُ مثلك إلى أنثى
وحين رأيت السراب هتفتُ
عرفتُ القصيدة..
عرفت القصيدة..
وما قد عرفتكَ
فقل لي صباح الخير..
أعرف أنّي لم أستفق بعد
وأنّ النبيذ الذي يأخذني نحوك
قد يموت قبل اكتمال اسمي
فقل لي صباح الخير
يبدأ العمر من صباح الخير
يبدأ الحب من صباح الخير
يبدأ الوطن من صباح الخير.

أماه... لا شيء يشبهني حينئذ

عبدالله زيد صلاح(*)

أماهْ

....

وأسيرُ في شارعٍ من بهاءٍ

يضجُ بأسئلةٍ متعبةْ

فأكبرُ ييئاً فشيئا

وتكبرُ رائحةُ الصمتْ

على بُعدِ أُفٍ من الطللِ المستكينْ

تحرسُ أوجاعي

وأنا ذاتي لم أبرحْ حاضنةَ الذاتْ

أو ارسةَ الأوجاعْ.

(*) اليمن.

أماهْ
وحدُكِ منْ يمنحُني وَهَجاً أتدلى فيهِ
لا شيء يشبهُني حينئذ
عينايّ تبرقُ كحلاً أسودْ
تَكْبُرُ نحو الفجرِ
تستدعي تلك الرحمةَ
وهي تَطلي شَعَري بالدهنِ البلدي
وتناولُني خبزاً محشوّاً بتعاويذِ إمامِ القريةِ
يا ولدي
كنْ مثلَ إمامِ القريةِ يقرأُ «يسْ»
ويخطُ لنا تعويذات
تصرفُ عنا الأرواحَ

أماهْ

....

وأنا في عُمرِ الغيمِ
أُغازلُ جسدي
وأَنتفُ ريشَ اللذّة
بمزاجٍ لا يُؤرقهُ اللينْ

أستذكرُ:
هذي التسريحةُ تُشبهُ طلعاتِ أبيكْ

....

أتقنتُ اللُّعبةَ
ومضيتُ أُجددُ تسريحاتي
إلا أنَّ الرؤيا
لا تقبلُ بالماضيَ
حين ظللنا سنوات
خلفَ شبابيكِ الحرمانْ
نلهو بالوعدِ الغائبِ ليلاً
ونشّكلُ في قارعةِ القلبِ
ملامحَ غربتِنا

ذلكَ لا يُجدي شيئاً
بعدَ طرواةِ يومٍ
وغشاوةِ ليلٍ
الوعدُ الرجفةْ
والرجفةُ ترجمةٌ للهيبِ الحرفِ الصامتْ

أماهْ
وأنا مَدٌّ محضٌ
لا أستثني إلا أرشفةَ الحبْ
في يدِها اليُمنى مبخرةٌ من نورْ
وفي اليسرى صَحنٌ يتدلى منهُ ريحانٌ أبيض
أصحو بالتدريجْ
وأسافرُ في حضرتِها

نظراتُ الروحِ
تُلاحقُني في زاويةِ البيتْ
الومضةُ تكسُوها زغردةُ النسوانْ
وخيارُ الحكمِ القبلي
لا يترددُ في قصفِ اللحظةِ
بالنيران
وزواملِه الشعبيةْ
ودروبُ القريةِ لا تحتملُ الصمتْ
.....؟
ما عادتْ أمي تعرفُني
حين أقبلُها .
***

أماه

....

كم مراتٍ تتلاطمُ أمواجي؟
لكنّي لا أتضاعفُ
إلا في حضنٍ أتعهدهُ بالدهشةْ ..

مرافئ ممنوعة

عبدالله محمد الوبر(*)

بها من الشوق مد الخيال
بها من حنين اللقاء
بقدر الحياء
بقدر القيود
بقدر التقاليد
بقدر الخطى الثابتات
بها من غرور الكماة
وصبر الخيول
بها من شموخ القبيلة
نخوة لا تزول
بها من الشوق ...
وبسمة لا تنال
***

(*) اليمن.

تموت وتحيا

بحلم الفضاء

تطير ... تطير

بلحن الربيع

تغرد ... تغني

بفستانها ....

والورد

لا شيء إلا :

ثلج ... وآل

بكاءً ...صقيعً

هجيرً ... زوال

سماء ترجى

بكل الفصول

***

نسيم الربيع

يزور القبيلة ...

ستبقى تحن

لموج اللقاء

وخلف الحواجز

صوت كتوم

بها من حنين اللقاء

بقدر الحياء

بقدر القيود

بقدر التقاليد
بقدر الخطى الثابتات
***

يموت الربيع تِلو الربيعِ
وليس يفيق الصباح الشرود
يفيض الخليج
بفعل المحال
بمرسى القبيلة
ربيع الجمال
سيعلن يوما بدء النزال
***

رسولي إليها
طيور الكنار
توافيها عني
: بأن قيودي
أضحت ثقيلة
بسجن القبيلة
وأني أطالبها بانهزام
... مسح جوالي
إني جثوت على ركبتي
لاطاقة لي
بالنزال
ربيع القبيلة

سياط ..

سجون ..

سيوف ..

نبال ..

زهور القبيلة أضحت ثقيلة

***

بكت ...و بكيت ...

توسلت إلي بفعل المحال

وفي مقلتيها

شعاع الجلال

وصبح جد يد

بعمق المحيط

تطالعني بارتعاش

بيسراها نعش

وترفع باليمين انتعاش

***

تنادي حبيبي

تعال تعال

تعال لنحيا فوق السحاب

لا الخوف يبقى

ولا الارتياب

ربيع القبيلة

ولى وغاب

من ها هنا

ينقشع الضباب

ننال المحال

وللحب نبني

أحلى القباب .

ملاحظـــات عنـــي

عبداللطيف الربيع(*)

لأن لدي ما أقول
أنام مبكرا
ولا أفكر بقراءة جرائد الصباح
هناك علاقة منطقية
بين البول والأخلاق
وعلاقة منطقية
بين اللبن والأطفال واللصوص

***

في الصباح أشرب اللبن
وأخرج إلى المعاش
رافعاً الراية البيضاء
الأعداء المبتسمون خلف مكاتبهم

(*) اليمن.

يطلقون عليّ الفواتير
يوماً ما .. سأطالب الله
بكوكب مستقل عن المجتمع
***
هنا علاقة منطقية بين مراحيض
البورتسلان
والرؤوس البيضاء
***
الموتى كثيراً ما يثرثرون أثناء موتهم
ليت لي نفس الشجاعة
***
حين أدمن الفلاحة
أمنح رخصة لاستيراد البلاستيك
وحين أفكر بالغابة
أكتشف العصي
وحين أفكر بالسرعة
أكتشف الرصاصة
يلزمني مصل لكي لا أفكر
بالأمس توجوا إمبراطوراً
فدفعت الضرائب المتأخرة
***
حين كنت على مسافة قريبة من يدي

سقط رأسي من جيبي
ولم أدفع ثمن اللقمة الأخيرة
***
قرب خزيمة يتسع الجسد
وتكثر الحركة
وهناك دائماً شرطي
ينظّم السير نحو «المقبرة»
***
السماء ليست الديدان
والأرض ليست الغربان
هذا ما اكتشفته بعد موتي
***
المقاعد الخلفية مليئة بالهتاف
والأمامية فارغة ومحجوزة
سبع عجاف
سبع سمان
سبع سماوات
سبعة أيام

وفي عبـورها الأخيـر

عمر بو قاسم(*)

سنوات وهي تعبر الممر،
الساعة العاشرة، من كل صباح
كم عدد الخطوات..؟
كأنها تنثر حبا للحمام
كأنها تحرس حلما.. تغلق باب مكتبها
في الصباح الأخير.. في عبورها الأخير
قالت: لن يتغير شيء سأردد أسماءكم
على أي نافذة... في أي ميناء... في أي ممر
ربط حذاءه في ماء الميناء
بأشكال متعددة
هكذا، تختصر يقظتك، تكتب ما في شتاتك
.. ولو بصخرة لم تأت إليك

(*) اليمن.

سمعت، من يقرأ عليك الأسباب فجأة،
وقفت لتقول شيئا..
وراءه اصطكت أسنان ذاك الشتات
فتخلص من صورة تجمعه مع الشارع
وبعد قليل، من انفلات الدهشة من قصاصات
ما تزال ملتصقة بالشارع
رأيته، يصب على قدميه مسافات ساخنة
قد لا يصل بها
حين وجد الأجوبة، تتقدم ببطء
منسجمة مع نظرته العجوز
أوشك أن يستبدلها ب.. (سكين جريمة)
هو ينوي أن يكون وحيدا
لكن ينقصه كلّ شيء
لم تكن ضحكاته تؤذي الباصات
يوما، اكتشف غياب السور
عن الحديقة
اندهش من بقاء الأشجار
ألم تقل المرأة..
أنا بندقيتك
لا جدوى، سيظل الماء
باردا في هذا السّطل
زرافةٌ تأكل الليل، أم بحر أعوام

باعد، بين، النظرة، واليد
.. ساقط، هو، بينهما
هذي بيوت فقراء، يستدرجون
زلزالا، يشعرهم بخطر السقف
فينامون آمنين
حتى، هو، مثلهم، ينتظر
رآني أتآمر على كوكبه
الشواطئ خالية،
لم ينتبه للزورق المتحطم
والحريق الذي كان
النظرة، ظل يبعدها عن ميناء
يوحي بطيوره..
سنوات، قد حدثوه عنها
تتمنى، زاوية المدى
شجرة، ترجعك بغصونها البكر
أزليا، لبعض حين
هل هدى تتكرر ؟
تتمنى، هدى لو تتكرر
تتمنى رتق يديك
بهذا الارتطام،
حتى الكلمات
اقترب، بمقدار ألف عام

توسط، الغرفة، سكونه، انتظاره
ومن باب، على الأرجح، دخله،
هدى تدخل
بعض المقاعد تغريك
بالمشي
كتبت قصة جديدة، قالت،
هل كتبت قصيدة؟
لو كانت هذى الجبال
تقهقه
لم يتوقع أن كل المرايا
طليقة
وهذي الغرف الثلاث
أيضا غادرته
إغماضة، جافة
عين من هذي؟
النوافذ، وهي تصعد
الأمام،
يسمع، لها، جدار
غير الصديقة، الآن السماء
بطريقة ما، يسخر من امرأة
يرافقها للبحر،لا يكمل شرب القهوة
يتأمل رجليها بعد منتصف الليل

إن يدي أحد من الظلام

إذن يدي ظلام

لا بأس،

نبتة كادت تسقط من نافذة

بأكملها

قصـــائد

ليلى إلهان(*)

احتقان ..

أوردتي متشنجة

على الأقل الآن

أوردتي دم يستعد

لإيقاظ جسد القصيدة

من تراكمات النسيان

فكرة ..

عندما أنارت الفكرة جسدها

أجهشت بالبكاء

حدقت في مداراتها

ففاجأتني

(*) اليمن.

بحلو مخاضها و المها
عندما أدفأتني فكرتها العابرة

قصيدة ..

نصف رغيف
يمتطي جوعي
ونصف قصيدة تعيدني
إلى وطن كثير الزوايا

انفلات ..

يستدير وهمي
كي يكُمل انفلاتات الضجيج
كي يحمل قلباً
من الأمِل
والألمّ ..؟

مثل حصاة واحدة فقط

محمد محمود الزراري(*)

بالأمس قلت سأكتب عن طفرة عواطفي

جاهلية،، نون النسوة قبل نون الجمع!،، بنطلون جينز

شجرة صبار،، حبة بندول،، سكتة قلبية،، نوازع شتى،، جدتي نور الرابضة في الوحدة والقوة،، بلاد مأهولة،، أوطان موصدة،، غريب يسيح،، بطالة مكدسة في كل الحواس،، قلم حبر أزرق،، لسانك مقطوع،، نظال مغرور،، حبيبة مكسورة بسنة ضوئية،، قشرة موز ثانية، فراغ وسط الجملة ثم نقطة آخر الأمر،، أعد الكرّة لتفوز،،أين نجمع حصيلة العام السابق،،نراهن على يوم السبت...

عواطفي التي جربت كل مخابئ الصراصير

تتفهم اختلاف اللهجات وطبقات الصوت

مثلاً قد تعرف أن هذه الشوكة مغروزة حتى العظم

أو تلك السكين مغروسة للتمويه عن ألم آخر

(*) اليمن.

ومثلاً تللك التنهيدة اندلقت بفعل المناخ الجوي،، وتلك الدمعة تحدثت مع مجراها بسلاسة تطفر لها كالشوق.

وذلك الحارس أطبق جفونه على عصافير لا يعرفها، وهناك همزةفصل بين السجين وجراحه الملونة.

عواطفي هذه الأيام تحدّث الريال الذي يرفض مفارقة جيبي بشفافية!

ولا تتكلم مع غائبين ورهبان وفقهاء ونجوم غناء ومسرح ولا مع نجوم الرومنسية أيضاً...

وعواطفي التي طفرت تخشى غلاء الأسعار!

سعر التفاحة وهي مقلوبة على رأسها يختلف حين تستقر في اليد، والشمعة وهي يابسة في السوبر ماركت لا تساوي هشيمها في ليلة داكنة، والورقة التي ألطخها بحبري الوسخ تصبح في ذمة السوق السوداء.

....

مثلا أنا لن أشتري شيئاً،،حتى لو دخلت أسواق «المول» لكن قد تجذبني قطعة بلاستيك مقلوبة ومكتوب عليها بخط أنيق خصم 80 ٪

مثلاً حتى حينما أشتري وردة لا أدري هل أضعها في غرفتي؟هل أرميها في الشارع؟ هل أدفنها في مكان مجهول؟حتى تضيع معنوية ما أشتريه....

بالأمس قلت سأكتب عن عواطفي

وبالأمس 20 أغسطس، قطعة ثلج ضائعة عن كلامي، جورج بوش يصرّح بنجح ملحوظ،هزأ بي أكثر من زبون، تلقيت رسالة sms تقول: القدر مكتوب على الجبين، نسيت باب روحي مفتوحاً في الليل، إسرائيل غير راضية عن الوضع، الفلسطينيون يريدون وطنهم من الكتاب المقدس، الرطوبة نثر بلوري عند 90 درجة ولا أدري، حي على الصلاة كررها المؤذن ثلاث مرات سهواً، داعبت

شاربي الصغير برضاً ملحوظ، الخبر اليقين في تمزق حذائي،مظاهرات في اليمن يرفعون أرغفة الخبز السمراء،الظل صار على مسافة تكفي لأن أشرب معه القهوة.......

قلت سأكتب و لكن،،،،

عيني اختلقت مرئيات طاعنة في الوضوح.،سُرّة الباب/ قفا الجرح/ قرمزية الحرمان/سحاقية اللظى والخذلان/اشمئزاز أسياخ الحديد من حاجز الطوب/ سماوية البلاط الذي يدوسه كهل يسعل/ انتحار النسمة في المحل الذي أعمل فيه - بالرغم أنه يمكنني أن أفعل السحر بعصا نسيها معلم تربية دينية

أو أعاتب آهةٍ بقيت معلقة بين صدري وفضاء الله لمه هي هنا واقفة.....

قلت سأكتب عن طفرة عواطفي

الغُنّة المغنطة بفاعل مستتر دون تقدير

الدمعة التي تدحرجت إلى وادٍ ملئ بالمهاجل ومواسم الصراب

القهر المُتيّبس كالجبس في كل عطسة أخرجها

البكاء الذي تكدس كغرامات مالية للإمبراطور القديم

بكاء الأصبع الخنصر الصغير،، بكاء الحاجبين على مسافة البعد، بكاء الفراغ مع الجوع على الظل، بكاء الرأس على مكانه فوق تويج الزهرة، بكاءً مالحاً......

قلت سأكتب عن طفرة عواطفي

أردم الهوة بين الانفلات والتعبير، بين مغني الأوبرا والطفل الذي يصرخ من الجوع، بين التلويح بزجاجة فارغة أو الأشارة الى منتصف الصدر، بين الأنين الممتد إلى عوسجة الحياة ورنين الموسيقى الحديثة، بين كل ما هو هالك ومؤود

وبين الرمزية والنار من تحت الرماد

بيني وبين صفاء سريرتي من اللبن والحليب ومشتقاته

بين موظفي البيت الأبيض والصواريخ الباليستية

بين الهدف الذي نصيبه بحصاة صغيرة والأمنية

بين يدي الرومنتيكية والمعانقة محاريث الأرض

لو ردمت تلك الهوة، لقسمت كعكتي الى قطعتين متساويتين......

قلت سأكتب عن طفرة عواطفي،، ولن أفعل

أنا في مدينة بلا مدينة،أكذب على عتبة بابي، أعرف المنعطف وبعض موديلات السيارات،لا أغفرلإبهامي إن وجد غريباً وغريبة يقتسمان الخبز على الساحل

أنا شِعر لا يفقه حتى حركة الأغصان

أنا موت مدهوس بعلامة حسابية وخرافية

أنا تغريبات بعيدة بلا وتر ولا حجر

أخاف من نظرتي، ومن حدقة عيني، لأنني أرى الأرض زرقاء والسماء طينية معجونة بشهوات الآلهة لوحدهم

أنا في خريطة ظللها يائس بحبر أسود

أنا في السّر في منهاتن العليا أشتري الحطب!

أنا في كلمة محجوزة لشخص يتحدث بها مع نفسه فقط

أنا في نشوة قديس فاشلة، في الريح الهبوب

في حقارة صومعة صلاتها للسقف والجدران

في بناية عالية على أصول الهندسة

في جلباب أبي الذي خنقه الصوف!

أنا في جدة
في ملوحة صوت فوزي محسون،
هويتي الشخصية منتهية منذ أسبوعين، وهويتي مطحونة بين قرنين
أنا في غلاف مطر جنوبي لا أعرفه
في أتربة راشدة عرفت كيف تبيض،أنا فيّ لوحدي، مثل الحصاة لا هي غصة ولا شبه فرحة،في كف عرافة صغيرة تتعلم، لا هي عملة نقدية ولاهي سراب كامل،أنا مذكور في جلسة صوفيين، مثل ذكرى إمرأة أحبها جدي فرفضته ثلاث مرات!!!
أنا في آخر حرقة لدمي، وطفرة عواطفي لبطت في منافذها
المكان غير مسؤول، والقصيدة تمشي على قوائمها الأربع
والوقت كما دخلته وألقيت عليه السلام عليكم ،فلم يرد.

الليـــلة جـــدي

محمد الشلفي(*)

حزين
ليس لأن الفتاة تزيدُ حين تكذب ،
وأنا أنقص حين أصدِّق .
ولا لأن صاحب التاكسي بفمٍ جشع .
ولا لأن الرجل الذي يقف عندَ بابي كحاجب
يعتقد خيبتي .
ولا لأن الشعر يجرُّني
بينما أود الكتابة عن «بيدوا».

ولا لأني ..
بيدٍ هالكة
بفؤاد فارغ .

(*) اليمن.

ياه يا جدي ..
أخاف هذا الوقت ..
أصبح ظهري أكثر انحناء من ظهرك في الستين
أريد أن أصلَ إلى مرتبتك:
قصير كمشهدٍ جميل .

ولا لأني
بدمع مُسكّر
ولا أحد يمسحه عني .
أنفُكَ يشتّم الجنة .
وأنا أسألُك الذهاب
للقاء بائع «الخمير».
ناعم مثلك كل ما تشمّه
والجدار الذي ننام تحته سوياً .

ولا لأني
بماضٍ سقيم
بحاضر مرسل.
أبي صاحب الحديد.
يومذاك ..
سالَ بجواري
وترك الحزن لي حتى أكبُر.

على حين غفلة من دمي

نجلاء البهلولي(*)

جِئْتُكَ
أيُّهَا المُورِقُ فِي دَمِي
عَلَى حِيْنِ غَفْلَةٍ
مِن أبِي و أمِّي
ووطني
على حين خِلسةٍ
يَتجَرعُ ما تبقّى مِن سلالتي
من قبيلتي
من مزارعي
من أبنائي

(*) اليمن.

من دبيبِ أنشودةٍ في فمي

وقليلاً مني

***

جئتُكَ

أيُّها المُتوسِّدُ في دمي

ذاتَ صيفٍ..

أتدثَّرُ بكَ

ذاتَ ليلٍ..

أتلألأ بكَ

ذاتَ شتاءٍ..

أنسلخ بكَ

وذات يوسف

أراودُكَ عني

***

أيُّها المُجزَّءُ في دمي

قَدْ جِئْتُكَ

أصرّ الروحَ أربعاً

على أربعٍ

وأفتريكَ

حَبات مطرٍ

لغدٍ

بين الأربعِ

***

جِئتُكَ

أيُّهَا المَصْلُوبُ في دمي

فلا مكانَ لمريمَ

بيننا

ولا عزةَ

أو عبلةَ

فأنا الكأْ..سُ

وأنتَ

لِيَ المَوْ..عِدُ الأْخير.

أب الحيـــــاة

جوهــرة يوســف(*)

أحدثك في الحياة
في كلماتي مع الأجناس
في أماكني وكل ترحالي
في تفاصيلي
في وسادتي
حتى في أبسط الأشياء
سأغيب..!
تنادي بها
كأن موعدي مع الحياة أكتفى
كأن تفاصيلي، أماكني وأشيائي تتبرى من أمومتي
حتى وسادتي
ترفع علي حكم الغضب

(*) .

يا أب الحياة
سأغيب كلمة معناها من نار
خذها وأطفئها
وأنثر وجعها رمادا إلى البحر
حيث أنت والماء
سر الحياة

تيــــه وســـؤال

روان آل حمدان(*)

أجيء تحيطني الأمواج من عصفٍ ومن منظرْ
وتلبسني تباريحٌ
وتهديني قذىً أكثر
ليصبح لي سؤال واحدٌ للغيب والمرمر
سؤال النوء للبحار
والغرباء للعسكر
أظن بأنيَ المعشوقة السريةُ المَخبر
يدوخني ظلام البحر
ويخفى منهُ مايظهر
وتسرقني وعود الموج
من عقلي ولا أشعر
كأني قارب في العمق

(*) السعودية.

يمضي ثم يتعثر
وزلزالٌ أصاب البحر
لاينَدى ولا يُقهر
فيا دنياي ياقلقي
ويا معشوقي الأغزر
أنا في البحر مد البحر
في أعماقه أخسر
فمن يلقى غدا اسمي
على شطآنه السكر
ينشّفهُ برمل البحر
ثم يعيده يبحر ..

عـــودة الطيـــن

سعد الخشرمي(*)

للمحاصيل حصادها

نبرة الحقل ماثلة

في المدينة

إذ يهطل الوقت طلاً

على ساعةٍ حالمةً

كالشموع تضيء الحديقة

في منزلي!

شعشع البرق في حلمي

وارتمى ألمي

في رؤى جاثمةً

في الوراء صباب تهجيته

(*) السعودية.

ومضيت أسائل عن طينتي
وعن الشفق الماثل اليوم
بين يدي كترتيلةٍ غائمةٌ
نيل مصرٍ أشاع دمي
ونخيل عراقي
تسامقت اليوم في تعبي لهباً
وبقيت أجوب فلاة الجزيرة
دون حذاء الدجى
أرسم الريح أتربةً.. قاتمةٌ
وأعفّر نفسي بأمنيتي
راكضاً خلف أغربةٍ من سواد العقارب
تأتي إلى تعبي من فمي
عودة الطين
قادمةٌ.. قادمةٌ!
وتسكعت في جسد الليل
منغمساً في خيالات غيبٍ
بأجنحةٍ حائمةٌ
وقرأت شقوق الرؤى
وعلى قامة الغيم
تصعد أغنيةٌ ظامئةٌ

كانبجاس اللظى
من مهاد السنين أتت
فوق أوردةٍ في الطريق المليء
بما كان من ثأرٍ روحه.. عائمةٌ
للمحاصيل حصادها
ينبت الجود
مبتهجاً فوق ألوانه
لذة الودق
يجعل همس الفؤاد فعالية
من أهازيج أوطانهِ
كاهن الوعد يخذلني
إذ أتى.. كصهيل الهوى
وكترنيمةٍ من رحيقٍ بألحانهِ
سادن.. يعبد الخاصرةْ
شاهراً فتوةً عاصرةْ
ورماداً.. من النار مبتذلا
فارتمى جذوةً.. هائمةْ

تمرين في عيني كالذهول

عبدالعزيز بادومان(*)

تمرّين في عيني كالذهول
وتلمع أنوارك الخاطفة
تهدهدين الليل كي ينام في حجرك باكرا
وتغمضين عين القمر
وحيدة يحفر الظن قلبك كالخلد
ويسترسل الحزن فيك ويكثر
وحيدة أطير كلماتي كالفراشات
حول نارك العظيمة
ساطعة هذه النجوم
التي تأخذني لحتفي
وأنا في لجة الضوء
أبحث عن يدي

(*) السعودية.

والعيون التي أرخت عني نصالها
أحصي القصائد التي حطت
على القلب رحالها
هو البكاء يصطفيك لمواسمه
ويدخر في عينيك الدمع الغزير
هو البكاء يصقل وجوه الطين
ويجرّف داخلي